Incorpo, Susana Pires, instalação, 2014. Cortesia da artista

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO'2021

Atas do XII Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras

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

ISBN 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO'2021

Atas do XII Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras

Sociedade Nacional de Belas Artes

Lisboa, 26 de março a 3 de abril de 2021

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

ISBN 978-989-99822-7-7

Comissão Científica:

Adérito Fernandes Marcos (Portugal, Universidade Aberta, Departamento de Ciências e Tecnologia);
Almerinda Lopes (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória);
Almudena Fernández Fariña (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo);
Álvaro Barbosa (China, Macau, Universidade de São José, Faculdade de Indústrias Criativas);
Angela Grando (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória);
António Canau Espadinha, (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura, Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design — CIAUD);
António Costa Valente, (Portugal, Universidade do Algarve, Departamento de Artes e Humanidades da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais);
António Delgado, (Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Escola Superior de Artes e Design, Caldas da Rainha);
António Fernando Silva, (Portugal, Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação (ESE), Unidade Técnico Científica de Artes Visuais);
Aparecido Jose Cirilo, (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória);
Armando Jorge Caseirão (Portugal, Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa);
Artur Ramos (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
Carlos Tejo (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo);
Cleomar Rocha (Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Belas-Artes);
Eduardo Vieira da Cunha (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes);
Fátima Chinita (Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema);
Francisco Paiva (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras);
Heitor Alvelos (Portugal, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto);
Ilídio Salteiro (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
Inês Andrade Marques (Portugal, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias);
J. Paulo Serra (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras);
Joaquín Escuder (Espanha, Universidad de Zaragoza);
João Castro Silva (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
João Paulo Queiroz (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
Josu Rekalde Izaguirre (Espanha, Facultad de Bellas Artes, Universidad del Pais Vasco);
Juan Carlos Meana (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo).
Luísa Santos (Portugal, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa);
Luís Herberto (Portugal, Universidade da Beira Interior);
Luís Jorge Gonçalves (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);
Marcos Rizolli (Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)
Margarida P. Prieto (Portugal, Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes);
Maria do Carmo de Freitas Veneroso (Brasil, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais).
Marilice Corona (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul);
Maristela Salvatori (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul);
Mònica Febrer Martín (Espanha, Doctora, Facultat de Belles Arts, Universitat Barcelona);
Neide Marcondes (Brasil, Universidade Estadual Paulista);
Nuno Sacramento, (Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen);
Orlando Franco Maneschy (Brasil, Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte);
Paula Almozara, (Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Artes Visuais);
Paulo Bernardino Bastos, (Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes);
Paulo Gomes (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes);
Pedro Ortuño Mengual, (Espanha, Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes);
Renata Felinto, (Brasil, Ceará, Universidade Regional do Cariri, Departamento de Artes Visuais);
Regina Melim, (Brasil, Universidade do Estado de Santa Catarina, Departamento de Artes);
Rosana Horio Monteiro, (Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais);
Susana Sardo, (Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes, INET-MED);
Vera Lucia Didonet Thomaz, (Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP).

Coordenação do Congresso:

João Paulo Queiroz (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

XII Congresso Internacional CSO'2021,
Criadores Sobre outras Obras: Livro de Atas
João Paulo Queiroz (ed.)

Edição: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa e Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA)
Presidente do CIEBA: Ilídio Salteiro
Presidente da Direção SNBA: João Paulo Queiroz
Apoio Administrativo CIEBA: Cláudia Pauzeiro
Apoio Gestão SNBA: Rui Penedo
Apoio Administrativo SNBA: Helena Reynaud, Fátima Carvalho
Divulgação FBAUL: Isabel Nunes
Design: Tomás Gouveia
ISBN: 978-989-99822-7-7

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

CC BY NC

Lisboa, maio 2021

Organização científica
Scientific organization

CSO CONGRESSO INTERNACIONAL

b a

cieba

belas-artes ulisboa

Apoio
Support

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Acolhimento do evento
Event hosting

SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS-ARTES

1. Prefácio	*1. Foreword*	24
2. Comunicações **apresentadas ao XII Congresso**	***2. Communications*** ***presented to the 12th Congress***	26-1553
A obra de Jorge Martins no domínio da arquitetura, um contemporâneo multifacetado ADRIANA ANSELMO DE OLIVEIRA	***Jorge Martins' work in the field of architecture, a multifaceted modernist*** ADRIANA ANSELMO DE OLIVEIRA	26
Nano4814: más allá del graffiti ALBERTO SANTOS HERMO	***Nano4814: beyond graffiti*** ALBERTO SANTOS HERMO	39
As paisagens cariocas de Augusto Herkenhoff: da reinvenção à incogruência ALMERINDA DA SILVA LOPES	***Augusto Herkenhoff's landscapes cariocas: between the reinvention and the incongruity*** ALMERINDA DA SILVA LOPES	51
Grupos artísticos, caso de estudio: Mise en Plis AMPARO ALEPUZ	***Artistic groups, case study: Mise en Plis*** AMPARO ALEPUZ	63
O cinema em 360 graus de Tadeu Jungle: imersão e subjetividade no documentário em realidade virtual ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI	***Tadeu Jungle's 360-degrees Films: immersion and subjectivity on virtual reality documentaries*** ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI	76
Monumento a Norton de Matos por Euclides Vaz: entre o espaço da criação e o espaço público, quão venturosa é a vida das estátuas? ANA LÚCIA PINTO & SANDRA TAPADAS	***Monument to Norton de Matos, by Euclides Vaz: throughout the creative and the public space, how venturous is the life of statues?*** ANA LÚCIA PINTO & SANDRA TAPADAS	87
A Inovação da Morfologia da Escultura em Aço ANA SOFIA MOREIRA MENA	***Morphology Innovation through Julio González*** ANA SOFIA MOREIRA MENA	103

Memória na obra "Areias do Tempo" de Daniela Pinheiro
ANDRÉA BRÄCHER & SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES

Memory in the work 'Areias do Tempo' by Daniela Pinheiro
ANDRÉA BRÄCHER & SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES
114

Limitar, contener y proteger: tres funciones básicas de la piel y su representación en la escultura de Nora Aurrekoetxea
ANDREA DAVILA RUBIO

Limiting, containing and protecting: three basic functions of skin and their representation in Nora Aurrekoetxea's sculpture
ANDREA DAVILA RUBIO
123

Defensa animal en la obra de Ruth Montiel Arias
ANDREA DOMÍNGUEZ-TORRES

Animal defense in the work of Ruth Montiel Arias
ANDREA DOMÍNGUEZ-TORRES
134

Arthur Bispo do Rosário: matrizes objetuais de uma obra enclaustrada
ANGELA GRANDO & ANA ALMEIDA

Arthur Bispo do Rosário: objective matrices of an enclaustrated work
ANGELA GRANDO & ANA ALMEIDA
144

Um ato ecográfico: o 'grabado verde' de Maria Angélica Mirauda
ANGELA RAFFIN POHLMANN & REGINALDO DA NÓBREGA TAVARES

An ecographic act: the Grabado Verde by María Angélica Mirauda
ANGELA RAFFIN POHLMANN & REGINALDO DA NÓBREGA TAVARES
155

Alchimia Nova d'AnneMarie Maes: La necessitat de cultivar el nostre Jardí
ÀNGELS VILADOMIU CANELA

New Alchemy by Anne Marie Maes: The need to cultivate our Garden
ÀNGELS VILADOMIU CANELA
167

Percorrer fronteiras nos desenhos e nas linhas da obra de Angela Cardoso
ANTONIO COSTA VALENTE

Cross borders in the drawings and lines of Angela Cardoso's work
ANTONIO COSTA VALENTE
180

Da caixa ao cenário: a Lição de Música e a geometria ordenadora no desenho da composição de Veermer
ANTÓNIO DE ORIOL PENA VAZÃO E TRINDADE

From the box to the stage: the "Music Lesson" and the ordering geometry in the Veermer's composition drawing
ANTÓNIO DE ORIOL PENA VAZÃO E TRINDADE
192

Rosana Paulino: colcha de retalhos e sutura da resistência histórica
ANTONIO HERCI FERREIRA JÚNIOR

Rosana Paulino: patchwork quilt and suture of history
ANTONIO HERCI FERREIRA JÚNIOR
206

Paisagem: transparência e opacidade na obra de Rodrigo Andrade
ARIANE DANIELA COLE

Landscape: Transparency and Opacity in Rodrigo Andrade's work
ARIANE DANIELA COLE
217

Carlos Barroco: O Pop-palop e o fascinio do comum
ARMANDO JORGE CASEIRÃO

Carlos Barroco: O Pop-palop e o fascinio do comum
ARMANDO JORGE CASEIRÃO
229

As técnicas de escapismo na obra de Alejandra Pombo
BERIO MOLINA QUIROGA

The techniques of escapism in the work of Alejandra Pombo
BERIO MOLINA QUIROGA
235

Entre Isaura e o papel cabe um jacarandá
BRUNA PENNA MIBIELLI

Isaura Pena: Between Isaura and the paper a rosewood fits
BRUNA PENNA MIBIELLI
246

Fernanda Gomes: a exposição como cor
BRUNO MARCELINO DE OLIVERA

Fernanda Gomes: exhibition as color
BRUNO MARCELINO DE OLIVERA
259

O compromisso com o futuro a partir do rumor na obra de Rafael RG
CAIO NETTO DOS SANTOS

The commitment to the future from the rumor in the work of Rafael RG
CAIO NETTO DOS SANTOS
268

Bonecas: Gérard Quenum e Hans Bellmer
CAROLINA VIGNA PRADO

Dolls: Gérard Quenum and Hans Bellmer
CAROLINA VIGNA PRADO
276

Eduardo Berliner: a pintura como processo para a (re)construção de um imaginário
CECÍLIA ANDRADE CORUJO

Eduardo Berliner: painting as a process for the (re)construction of an imaginary
CECÍLIA ANDRADE CORUJO
285

Pintura não Pintura: concepções conceituais e procedimentais do artista Deni Dias
CLADENIR DIAS DE LIMA

Painting not Painting: conceptual and procedural conceptions by the artist Deni Dias
CLADENIR DIAS DE LIMA
298

Yoko Nishio: a mão como suporte possível de morte, vida e ação em tempos de pandemia
CLÁUDIA MATOS PEREIRA

Yoko Nishio: the hand as a possible support for death, life and action in times of pandemic
CLÁUDIA MATOS PEREIRA
309

Lanternas flutuantes: arte participativa comunitária na obra do artista colombiano Ricardo Moreno
CLÁUDIA VICARI ZANATTA
& MÁRCIA MACHADO BRAGA

Floating Lanterns: Community participatory art in the work of Colombian artist Ricardo Moreno
CLÁUDIA VICARI ZANATTA
& MÁRCIA MACHADO BRAGA
324

Marcello Grassmann: poética da linha no desenho e na calcogravura
CLAUDIO LUIZ GARCIA

Marcello Grassamann: poetics of the line in drawing and calcogravure
CLAUDIO LUIZ GARCIA
337

Beth Moysés: mulheres vestidas de dor
CRISTINA SUSIGAN

Beth Moysés: women dressed in pain
CRISTINA SUSIGAN
349

Sara Padilla: Experiencia, cine y materia
CRISTINA VERA AURIOLES

Sara Padilla: Experience, matter, and cinema
CRISTINA VERA AURIOLES
358

Interações Dialógicas no processo artístico de Cláudia Amandi: o Eu e os Eus-Outros
DANIELA F. PINHEIRO, TERESA ALMEIDA
& DOMINGOS LOUREIRO

Dialogic Interactions in the Artistic Process of Cláudia Amandi: the Self and its I-Positions
DANIELA F. PINHEIRO, TERESA ALMEIDA
& DOMINGOS LOUREIRO
367

Vulnerabilidades em questão: a videoarte e a fotografia de Letícia Durlo em co-criação com a KsaRosa
DANIELA MENDES CIDADE

Vulnerabilities in question: video art and photography by Letícia Durlo in co-creation with Ksa Rosa
DANIELA MENDES CIDADE
383

Família em 3x4: apropriação de imagens no processo de criação de Myra Gonçalves
DANIELA REMIÃO DE MACEDO

Family in 3x4: appropriation of images in Myra Gonçalves' creation process
DANIELA REMIÃO DE MACEDO
392

O movimento da dança na fotografia: Desacelerando o tempo na obra de Daniela Pinheiro
DANIELA REMIÃO DE MACEDO

The dance movement in photography: Slowing down time in Daniela Pinheiro's work
DANIELA REMIÃO DE MACEDO
406

Cartografias imaginadas de Clara Ianni
DÉBORA SETTON

Imagined cartographies by Clara Ianni
DÉBORA SETTON
419

Orí, ará: da cabeça ao corpo, a obra-oferenda de Ayrson Heráclito
DENISE CONCEIÇÃO FERRAZ DE CAMARGO

Orí, ará: from head to body, the offering-work by Ayrson Heráclito
DENISE CONCEIÇÃO FERRAZ DE CAMARGO
429

Perceção Visual em Realidade Virtual nas obras de Vier Nev
DIANA DAVID

Visual Perception in Virtual Reality in the works of Vier Nev
DIANA DAVID
440

Viajando con Carla Andrade, crítica de lo sublime, la utopía, y el paisaje: eurocentrismo e identidades frágiles
DIEGO DEL RÍO COMESAÑA

Traveling with Carla Andrade, a critique of the sublime, utopia and landscape: eurocentrism and weak identities
DIEGO DEL RÍO COMESAÑA
448

"Another day is gone / another day begins / I'm still / in the same shit". Chalk Outlines: Rabih Mroué
DILAR PEREIRA

"Another day is gone / another day begins / I'm still / in the same shit". Chalk Outlines: Rabih Mroué
DILAR PEREIRA
456

Paisagem traumatizada: a inscrição de eventos humanos traumáticos no território, na obra de Bleda y Rosa
DOMINGOS LOUREIRO

Traumatized landscape: the inscription of traumatic human events in the territory, in the work of Bleda y Rosa
DOMINGOS LOUREIRO
466

Joaquim Lourenço: Sair de Mim e Ser Libertado: a Utopia da Arte Postal
DORA IVA RITA

Joaquim Lourenço, Get Out of Me and Be Released: the Utopia of Mail Art
DORA IVA RITA
479

Impactos Pictóricos, detalhes de corpos: na obra de Maria Cunha
EDSON ELIDIO ADÃO

Pictorial impacts, details of bodies: in the work of Maria Cunha
EDSON ELIDIO ADÃO
491

Bethielle Kupstaitis e a cegueira: reflexões sobre uma prática plástica
EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

Bethielle Kupstaitis and blindness: reflexions on a plastic practice
EDUARDO VIEIRA DA CUNHA
501

Lugares de aconchego: retratos de pomeranos nas aquarelas de Raquel Falk
ELAINE KARLA DE ALMEIDA

Cozy places: portraits of Pomeranians in Raquel Falk's watercolors
ELAINE KARLA DE ALMEIDA
512

Cuerpo atravesado: June Crespo
ELENA MENDIZABAL EGIALDE

June Crespo: Crossed body
ELENA MENDIZABAL EGIALDE
523

Um olhar feminino: María Lorenzo Hernández
ELIANE MUNIZ GORDEEFF

A feminine perspective: María Lorenzo Hernández
ELIANE MUNIZ GORDEEFF
531

Debris: un ejemplo de recolección
EVA MONROY PÉREZ

Debris: an example of harvesting
EVA MONROY PÉREZ
543

Beleza, poesia, reflexão: José Jorge Letria e André Letria em 'A Guerra'
FERNANDA MARIA OLIVEIRA ARAUJO & EGIDIO SHIZUO TODA

Beauty, poetry, reflection: José Jorge Letria and André Letria in A Guerra
FERNANDA MARIA OLIVEIRA ARAUJO & EGIDIO SHIZUO TODA
553

O Crime do Padre Amaro (1875) de Eça de Queiroz dito por Paula Rego (1997-1999) e redito por Sam the Kid e PacMan e Carlos Coelho da Silva
HELENA SANTANA & MARIA DO ROSÁRIO DA SILVA SANTANA

O Crime do Padre Amaro (1875) created by Eça de Queirós, saw by Paula Rego (1997-1999) and reshaped by Sam the Kid, PacMan and Carlos Coelho da Silva (2005)
HELENA SANTANA & MARIA DO ROSÁRIO DA SILVA SANTANA
562

Arte digital e inteligência artificial na poética de Fabrizio Poltronieri
HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA

Digital art and artificial intelligence in Fabrizio Poltronieri's poetics
HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA
570

O Mapa das Ilhas Flutuantes, de Ema M. (2015. Cartografias imaginadas num espaço
INÊS MARIA ANDRADE MARQUES

The Floating Islands Map, by Ema M. (2015) Imaginary cartographies in a space
INÊS MARIA ANDRADE MARQUES
580

Lara Almarcegui: proyectos de tierra
ISABEL CARRALERO DÍAZ

Lara Almarcegui: earth projects
ISABEL CARRALERO DÍAZ
591

Uma artista sem lugar: considerações sobre a identidade da mulher negra brasileira pelo olhar da trajetória artística de Renata Felinto
ISABEL ORESTES SILVEIRA

An artist with no place: consideration of the identity of Brazilian black women through the eyes of Renata Felinto
ISABEL ORESTES SILVEIRA
600

A "eternidade do presente" na joalharia de Dulce Ferraz
ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE

The "eternity of the present" in Dulce Ferraz's jewelery
ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE
609

Espaço sem Tempo: Lia do Rio e a poética da Terra
ISABELA FRADE

Space without Time: Lia do Rio and the Earth's Poetics
ISABELA FRADE
621

***Football Field* de Maider López: el espacio público como un espacio de conflicto**
JASMINA LLOBET & LUIS PONS

Maider López's Football Field: public space as a space of conflict
JASMINA LLOBET & LUIS PONS
630

Lara Almárcegui: espacios de resistencia urbana y compromiso con el territorio
JASMINA LLOBET & LUIS PONS

Preservation of wastelands in Lara Almarcegui: spaces of resistance and urban commitment
JASMINA LLOBET & LUIS PONS
646

Scratching the Surface: participação e transformação social da cidade
JOANA ISABEL GAUDÊNCIO MATOS

Scratching the Surface: participation and social transformation of the city
JOANA ISABEL GAUDÊNCIO MATOS
658

Luz nos trópicos: uma dialética material em Maurício Bentes
JOÃO WESLEY DE SOUZA

Light in the tropics: a material dialectic in Maurício Bentes
JOÃO WESLEY DE SOUZA
671

Carlos Velilla, la transparencia del gesto
JOAQUIM CANTALOZELLA

Carlos Velilla, the transparency of the gesture
JOAQUIM CANTALOZELLA
679

La conexión trópica de Julio Plaza
JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE

The Tropic Connection of Julio Plaza
JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE
688

Pontes para ti: a delicadeza de Incorpos
JOEDY L. BARROS MARINS BAMONTE

Bridges to you: the delicacy of Incorpo
JOEDY L. BARROS MARINS BAMONTE
699

The other residents:' apropaments a no humans en l'obra de Paula Bruna
JORDI MORELL-ROVIRA

The other residents: approaches to non-humans in Paula Bruna's work
JORDI MORELL-ROVIRA
709

Henri Manguin: Desenhos a Pincel e Tinta da China
JORGE LEAL

Henri Manguin: Brush and Indian ink drawings
JORGE LEAL
718

Una revisión crítica a través del reflejo de la sociedad, la mirada de Isaac Cordal
JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL
& AMAYA GONZÁLEZ REYES

Reflections of current society through the eyes of Isaac Cordal
JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL
& AMAYA GONZÁLEZ REYES
729

Laura Lima: corpo, performance e acervo
JOSEANE ALVES FERREIRA
& JANE APARECIDA MARQUES

Laura Lima: body, performance and collection
JOSEANE ALVES FERREIRA
& JANE APARECIDA MARQUES
738

Imma Mengual: storyteller escultórica
JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ GÓMEZ DE ALBACETE & LOURDES S. BLASCO

Imma Mengual: sculptural storyteller
JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ GÓMEZ DE ALBACETE & LOURDES S. BLASCO
750

Dona Dalzira: Rastros poéticos modelados no barro
JULIANA GOUTHIER MACEDO
& JOÃO AUGUSTO CRISTELI DE OLIVEIRA

Dona Dalzira: Poetic footprints shaped in clay
JULIANA GOUTHIER MACEDO
& JOÃO AUGUSTO CRISTELI DE OLIVEIRA
763

Fabián Marcaccio, una pintura impresionista en la era digital
JULIO CESAR ORTEGA SOLANO

Fabián Marcaccio, an Impressionist Painting in the Digital Era
JULIO CESAR ORTEGA SOLANO
773

Mimetismos e encobrimentos como modo de resistência contra a mesmidade do "eu", na série "Paisajes", de Cecilia Paredes
KARINE PEREZ

Mimicry and cover-ups as a means of resistance against the sameness of the "I", in the "Paisajes" series, by Cecilia Paredes
KARINE PEREZ
784

Os Desastres de Goya: os caprichos de uma época
LEANDRO SERPA

The Goya Disasters: the whims of an era
LEANDRO SERPA
792

A (des)figuração animalista na pintura de Sofia Torres: estranhamento e repetição
LEONARDO CHARRÉU

The animalistic (dis)figurement of Sofia Torres' painting: strangeness and repetition
LEONARDO CHARRÉU
804

El camino, el proceso mental y creativo de Irene Grau
LETICIA AZAHARA VÁZQUEZ CARPIO & MARIA VICTORIA MÁRQUEZ CASERO

The walk, the mental and creative process of Irene Grau
LETICIA AZAHARA VÁZQUEZ CARPIO & MARIA VICTORIA MÁRQUEZ CASERO
815

Estrategias para revisar la noción de "lo real": materialidad fotográfica y construcciones tridimensionales en las prácticas de Ananké Asseff
LETICIA BARBEITO ANDRÉS

Strategies to revisit the notion of "reality": photographic materiality and tridimensional constructions in Ananké Asseff's practices
LETICIA BARBEITO ANDRÉS
825

Disecciones: práctica y deseo en la obra artística de Daniel Tejero Olivares
LETICIA FAYOS BOSCH & BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES

Dissections: practice and desire in the artistic work of Daniel Tejero Olivares
LETICIA FAYOS BOSCH & BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES
836

Imagine+ — A obra como processo, rede de relações e múltiplas linguagens na produção de Ana Mähler
LETÍCIA LAU

The work as a process, a network of relationships and multiple languages in Ana Mähler's production
LETÍCIA LAU
847

Arte pós-traumática: de Matisse a Carlos Asp
LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ & SANDRA RAMALHO E OLIVEIRA

Post Traumatic Art: from Matisse to Carlos Asp
LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ & SANDRA RAMALHO E OLIVEIRA

859

Uma empatia intersubjetiva pela liberdade criativa dos desenhos de Jorge Martins
LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES

An intersubjective empathy for the creative freedom of Jorge Martins' drawings
LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES

872

Cláudia Matoos, cidadania universal através das imagens
LUÍS JORGE GONÇALVES

Cláudia Matoos, universal citizenship through images
LUÍS JORGE GONÇALVES

883

Manifestações políticas na fotomontagem de Naine Terena
LUISA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI & BEATRIZ F. PINHEIRO DO AMARAL

Political manifestations in Naine Terena's photomontage
LUISA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI & BEATRIZ F. PINHEIRO DO AMARAL

894

Habitar "vazios": entre lugares e memórias de Alberto Bitar
LUISA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI

Inhabiting "empties": between places and memories of Alberto Bitar
LUISA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI

903

Eduardo Kac: a criação do natural como obra arte e provocação sobre a modernidade
LUISA PINHEIRO & LEANDRO S. ESTEVES

Eduardo Kac: the creation of the natural as a work of art
LUISA PINHEIRO & LEANDRO S. ESTEVES

912

Construcciones y performances II: los refugios de Alicia Framis
M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ

Constructions and performances II: A. Framis' shelters
M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ

920

El Arte de Jugar Creando: Una visión a la obra de Ana Barriga
Mª VICTORIA MÁRQUEZ CASERO & LETICIA VÁZQUEZ CARPIO

The art of creating through play: a vision into the work of Ana Barriga
Mª VICTORIA MÁRQUEZ CASERO & LETICIA VÁZQUEZ CARPIO

932

Sempre Ela: a pintura de Cristina Troufa
MARCOS RIZOLLI

Always She: Cristina Troufa's painting
MARCOS RIZOLLI

945

Manuel Botelho: Missa Campal, Parada
MARGARIDA PENETRA PRIETO

Manuel Botelho: Outdoor Mass | Parade
MARGARIDA PENETRA PRIETO
955

Rui Macedo e o jogo do 'faz-de-conta'
MARGARIDA PENETRA PRIETO

Rui Macedo and the game of "make-believe"
MARGARIDA PENETRA PRIETO
966

Lo material y lo esencial en la obra de Christian García Bello
MARÍA COVADONGA BARREIRO RODRÍGUEZ-MOLDES & ICÍAR EZQUIETA

The material and the essential in the work of Christian García Bello
MARÍA COVADONGA BARREIRO RODRÍGUEZ-MOLDES & ICÍAR EZQUIETA
979

Lecturas especulativas hacia la obra de Ana Prada: O.O.O., Prehensiones y ensamblaje
MARÍA DEL MAR RAMÓN SORIANO

Speculative readings on the work of Ana Prada: O. O. O., prehensions and assemblage
MARÍA DEL MAR RAMÓN SORIANO
990

A Pintura Mitológica de Carlos Reis: Arte, História e Nacionalismo entre a Monarquia e a 1ª República
MARIA JOSÉ MARINO MARCELA COELHO

The Mythological Painting of Carlos Reis: Art, History and Nationalism between the Monarchy and the 1st Republic
MARIA JOSÉ MARINO MARCELA COELHO
1000

El yeso como potencial plástico y expresivo en la obra de Dealbacete
MARÍA JOSÉ ZANÓN CUENCA & IMMA MENGUAL PÉREZ

Plaster as a plastic and expressive potential in DeAlbacete's work
MARÍA JOSÉ ZANÓN CUENCA & IMMA MENGUAL PÉREZ
1015

Margarida Reis e os fios das escritas do sol e da lua
MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA

Margarida Reis and the threads of sun and moon's writing
MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA
1024

Ana Gallardo: De objetos apropiados, mudanzas perpetuas y otras orfandades
MARÍA SILVINA VALESINI

Ana Gallardo: About appropriate objects, perpetual movings and other orphaned issues
MARÍA SILVINA VALESINI
1036

El simbolismo onírico: Sol Halabi
MARIANA DANIELA GONZÁLEZ ZAMAR

Dream symbolism: Sol Halabi
MARIANA DANIELA GONZÁLEZ ZAMAR
1049

Um cinema feito de amor
MARISE BERTA DE SOUZA

A cinema made of love
MARISE BERTA DE SOUZA

1058

Poética do confinamento
MARTA LUIZA STRAMBI

Poetics of confinement
MARTA LUIZA STRAMBI

1067

Àngels Viladomiu, flores y plantas: La naturaleza como tema de exploración artística
MARTA NEGRE BUSÓ

Àngels Viladomiu, flowers and plants: The nature as a subject of artistic exploration
MARTA NEGRE BUSÓ

1079

Los escenarios arquitectónicos en la frontera entre arte y vida: una lectura transversal y comparativa de algunas obras de Antoni Miralda
MASSIMO COVA

Architectural settings on the border between art and life: a cross-sectional and comparative reading of some works by Antoni Miralda
MASSIMO COVA

1091

A insurgência autobiográfica: uma paisagem íntima
MAURICIUS MARTINS FARINA

The autobiographical insurgency: an intimate landscape
MAURICIUS MARTINS FARINA

1101

Uma certa forma de parar o tempo: espaço e memória no trabalho de André Cepeda
MIGUEL RODRIGUES

A certain way to stop time: Memory and time in André Cepeda's work
MIGUEL RODRIGUES

1112

A criação de Romy Pocztaruk: transversalidades entre nostalgia, crítica e ficção
MÔNICA ZIELINSKY

The creation of Romy Pocztaruk. Transversalities between memory, nostalgia and criticism
MÔNICA ZIELINSKY

1123

June Crespo: respuestas al funcionamiento de la Imagen
NAIA DEL CASTILLO

June Crespo: Responses to the operation of the Image
NAIA DEL CASTILLO

1136

Caminhos da escuta e da plasticidade no repertório artístico de Floriano Romano e Gersony
NEIDE MARCONDES
& NARA SILVIA M. MARTINS

Paths of listening and plasticity in the artistic repertoire of Floriano Romano and Gersony Silva
NEIDE MARCONDES
& NARA SILVIA M. MARTINS

1144

Xoan Anleo: el mundo en nosotras, una y otra vez
NOA CASTRO LEMA

Xoan Anleo: the world in us, over and over again
NOA CASTRO LEMA
1155

O Gallus Sapiens de Victor de La Rocque e o contemporâneo
ORLANDO FRANCO MANESCHY

The Gallus Sapiens by Victor de La Rocque and the contemporary
ORLANDO FRANCO MANESCHY
1162

Riscar o que interessa: a importância do erro na obra Gonçalo Barreiros
ORLANDO MIGUEL GASPAR FRANCO & TERESA PALMA RODRIGUES

Strike out what matters: the importance of the error in the work of Gonçalo Barreiros
ORLANDO MIGUEL GASPAR FRANCO & TERESA PALMA RODRIGUES
1178

Un recorrido por la ausencia, la memoria y el territorio: a propósito de Bleda y Rosa
PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID

A remedy for absence, memory and territory: about Bleda and Rosa
PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID
1189

Ciudad y silencio en las imágenes de Sergio Belinchón
PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID

City and silence in the images of Sergio Belinchón. Read the generic landscape
PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID
1202

Alfredo Nicolaiewsky retorna à pintura
PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Alfredo Nicolaiewsky returns to painting
PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES
1215

Caminhos migrantes e fluxos dispersos na obra de Anna Maria Maiolino
RAÍRA ROSENKJAR

Migrant paths and dispersed flows in Anna Maria Maiolino's work
RAÍRA ROSENKJAR
1226

El activismo serigráfico de Alonso Gil a través de la moda como mecanismo de desarrollo social en la causa saharaui
RAMON BLANCO-BARRERA & MARIA DEL MAR GARCIA-JIMENEZ

The silkscreen activism of Alonso Gil through fashion as a mechanism for social development in the Saharawi cause
RAMON BLANCO-BARRERA & MARIA DEL MAR GARCIA-JIMENEZ
1237

Por una reflexión social: el poder de lo gráfico y lo reivindicativo en las (video)construcciones performáticas e instalativas de Manuel Casellas
RAMON BLANCO-BARRERA

For a social reflection: the power of the graphic and activism in the performative and installative (video)constructions of Manuel Casellas
RAMON BLANCO-BARRERA
1246

Viktor Kostenko: Luz negra y Fotografía apofática
RAMÓN CASANOVA FERNÁNDEZ

Viktor Kostenko: Black Light and Apophatic Photography
RAMÓN CASANOVA FERNÁNDEZ
1256

A recusa da visão fácil: Constelação Peixes de Ana Vieira
RAQUEL AZEVEDO MOREIRA

The refusal of easy sight: Constellation Pisces by Ana Vieira
RAQUEL AZEVEDO MOREIRA
1268

As paisagens invisíveis de João Penalva: 336 PEK (336 Rios) e Kitsune (O Espírito da Raposa)
RAQUEL AZEVEDO MOREIRA

João Penalva's invisible landscapes: '336 PEK (336 Rivers)' and 'Kitsune (The Fox Spirit)'
RAQUEL AZEVEDO MOREIRA
1277

Antoni Miró, significación en la plástica contemporánea y consolidación de una autoría
RAQUEL PUERTA VARÓ

Antoni Miró, significance in contemporary art and consolidation of an authorship
RAQUEL PUERTA VARÓ
1288

Ativismo e Fruição na obra de Denilson Baniwa
REGINA LARA SILVEIRA MELLO

Activism and Fruition in the Art of Denilson Baniwa
REGINA LARA SILVEIRA MELLO
1300

Argila, pelas mãos de Ana Maria Maiolino
RITA A. RIBEIRO FRUTUOSO DE OLIVEIRA

Clay and cooking, in the work of Anna María Maiolino
RITA A. RIBEIRO FRUTUOSO DE OLIVEIRA
1310

Do refúgio na Natureza à criação do Museu Ecológico e Artístico Frans Krajcberg
SABINA COUTO

From refuge in Nature to the creation of the Frans Krajcberg Ecological and Artistic Museum
SABINA COUTO
1321

Cristina B. Almeida e a série Chifrantes: analogia entre violências com mulheres e animais
SANDRA MAKOWIECKY

Cristina Brattig Almeida and the horn series: analogy between violences, women and animals
SANDRA MAKOWIECKY
1332

A imagem Cristal na obra LDA_ CWB // 379KM_4H46MIN de Rogério Ghomes
SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES & ANDRÉA BRÄCHER

The Cristal Image in the work LDA_CWB // 379KM_4H46MIN by Rogério Ghomes
SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES & ANDRÉA BRÄCHER
1342

Mauro Trastoy y la complicidad con el material
SARA COLEMAN

Mauro Trastoy and the complicity with the material
SARA COLEMAN
1353

El problema de la medición en la obra "Words and Years de Toril Johannessen"
SARA FUENTES CID & JOÃO LUÍS DE LEMOS E SILVA CORDOVIL

The measurement problem in Toril Johannessen's series "Words and Years"
SARA FUENTES CID & JOÃO LUÍS DE LEMOS E SILVA CORDOVIL
1363

A Escultura Social de Shelley Sacks: ecologia radical e desenvolvimento interior
SARA INÁCIO

Shelley Sacks' Social Sculpture: radical ecology and inner development
SARA INÁCIO
1373

Poética do trauma na intervenção Iluminação da jararaca: uma reverência aos mortos (2002) de Bernadete Andrade
SÁVIO LUIS STOCO & ORLANDO FRANCO MANESCHY

Trauma poetics in the intervention Lighting jararaca: a reverence to the dead (2002) by Bernadete Andrade
SÁVIO LUIS STOCO & ORLANDO FRANCO MANESCHY
1385

A Luz, o espaço e o observador no desenho arquitetónico dos Cadernos Azuis de Eduardo Souto de Moura
SHAKIL YUSSUF RAHIM

Light, Space and Beholder in Architectural Drawing of Blue Sketchbooks by Eduardo Souto de Moura
SHAKIL YUSSUF RAHIM
1394

O táctil nas esculturas de Laura Álvarez
SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ

The tactile quality in Laura Álvarez´s sculptures
SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ
1414

Sérgio Muniz, Roda e Outras Estórias
SILVIA HELENA CARDOSO

Sérgio Muniz, 'Roda' and 'Outras Estórias'
SILVIA HELENA CARDOSO
1422

A serena harmonia da cerâmica artística de Ivone Shirahata
SIMONE CRISTINA GARCIA

The serene harmony of Ivone Shirahata's artistic ceramics
SIMONE CRISTINA GARCIA
1431

Habitus para um corpo possível: Caminhar com os objetos-roupa de Martha Araújo
SUSANA MARIA PIRES

Habitus for a possible body: walking with Martha Araújo's wearable objects
SUSANA MARIA PIRES
1443

Matéria e espacialidade na produção artística de Iza Figueiredo
SYLVIA FUREGATTI

Matter and spatiality in Iza Figueiredo's artistic production
SYLVIA FUREGATTI
1452

Danziger, Cartegiani e os Poetas Vivos: arte brasileira em tempos de necropolítica
TAILA SUIAN IDZI & MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO

Danziger, Cartegiani and Poetas Vivos:Brazilian art in times of necropolitics
TAILA SUIAN IDZI & MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO
1466

Artistas-colecionadores: Cildo Meireles e Rosângela Rennó
TATIANA DA COSTA MARTINS

Artists-collectors: Cildo Meireles and Rosângela Rennó
TATIANA DA COSTA MARTINS
1478

A Pintura transparente de João Aquino Antunes
TERESA ALMEIDA

João Aquino Antunes transparent painting
TERESA ALMEIDA
1486

Descolonizar e ressignificar o imaginário: colagem e re existência na obra de Laíza Ferreira
TERESA ISABEL MATOS PEREIRA

Decolonizing and Resignifying the Imaginary: Collage and Re-existence in Laíza Ferreira work
TERESA ISABEL MATOS PEREIRA
1496

Desenho, corpo e espaço: reflexões sobre experiências e atravessamentos na produção artística de Andréia Dulianel
THAYFANI EDUARDA DOS SANTOS & PAULA C. SOMENZARI ALMOZARA

Drawing, body and space: reflections on experiences and intersections in the artistic production of Andréia Dulianel
THAYFANI EDUARDA DOS SANTOS & PAULA C. SOMENZARI ALMOZARA
1510

Maria Martins: aproximações ao surrealismo
WELLINGTON CESARIO

Maria Martins: approaches to surrealism
WELLINGTON CESARIO
1523

Paisagens multiespécies na obra de Sabyne Cavalcanti
YURI FIRMEZA

Multispecies landscapes in the work of Sabyne Cavalcanti
YURI FIRMEZA
1531

Sobre as pinturas híbridas de Jorge Guinle
ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO

About Jorge Guinle's hybrid paintings
ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO
1544

1.
Prefácio
Foreword

O congresso e o olhar telemático

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Organizador do Congresso

AFILIAÇÃO:Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joaoqueiroz@campus.ul.pt

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Um ano após a primeira vaga pandémica COVID-19, que obrigou este Congresso a decorrer por meios telemáticos, eis que ainda permaneceu, em 2021, a obrigação de manter o distanciamento e de privilegiar a interação à distância. O que parecia novidade de recurso e de emergência há um ano, e que então obrigou os congressistas a ensaios prévios sobre como usar o software com maior agilidade, e evitar momentos mortos nos painéis em apresentação, verificou-se este ano ser já do domínio da generalidade dos participantes. Assim se cumpriu a décima segunda edição do Congresso CSO, Criadores Sobre Outras Obras.

De entre os 180 participantes iniciais resultaram aprovadas pela Comissão Científica 136 comunicações, envolvendo um total de 167 participantes. Destas 136 comunicações aprovadas, 34 são provenientes de Portugal, 64 do Brasil, 37 de Espanha, e uma da Argentina, cumprindo assim o desígnio e a chamada dentro dos países de expressão ibérica.

O Congresso Internacional criadores sobre outras obras desafia os artistas a debruçarem se sobre a obra dos seus colegas de profissão tanto contemporâneos como históricos, privilegiando-se o olhar sobre autores e artistas menos conhecidos mas de devida qualidade, e centrando-se a abordagem no eixo dos países de expressão de língua portuguesa ou espanhola, ibero-americana. Cria-se assim um arco de expressão plástica que se propõe conhecer e reconhecer através dos seus próprios agentes numa proposta de resistência face ao mundo da arte instalado.

Aqui se reúne, pois, a totalidade das comunicações efetivamente apresentadas, ao longo dos dias do congresso, ficando já marcado o encontro seguinte, para 2022.

2.
Comunicações apresentadas ao XII Congresso
Communications presented to the 12th Congress

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A obra de Jorge Martins no domínio da arquitetura, um contemporâneo multifacetado

Jorge Martins' work in the field of architecture, a multifaceted modernist

ADRIANA ANSELMO DE OLIVEIRA

Brasil/Portugal, conservadora restauradora de Arte e Património, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: adriaao@yahoo.com

Resumo: Jorge Martins (Lisboa, 4/2/1940), é um artista plástico conceituado, premiado, conhecido e comentado no meio artístico nacional e internacional, sobretudo pelas suas obras de pintura e desenho. O que apresentamos e comentamos aqui são as suas variadas incursões no domínio da arquitetura. Azulejos, mármore, madeira, ferro, betão e pintura em edificações. Todas estas obras, realizadas a partir dos anos 90, foram fruto de encomendas e solicitações exteriores. E representam tanto uma continuidade como uma inovação na relação com o suporte, com a criação da ilusão e com a empatia com os novos públicos.

Palavras chave: Jorge Martins / arquitetura / revestimentos arquitetónicos / azulejaria / ebanesteria.

Abstract: *Jorge Martins (Lisbon, 4/2/1940), is an artist esteemed, awarded, renowned and accounted for in the national and international artistic environment, mainly for his paintings and drawings. What we will deal with in this article are his various forays into the field of architecture. Tiles, marble, wood, iron, concrete, painting in buildings. All these works from the 90's were the result of external orders and execution, and they represent a continuity as well as an innovation in the relation with the new supports, the creation of illusion and the empathy with new public.*

Keywords: *Jorge Martins / architecture / architectural coatings / tiles / ebanesteria.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

Jorge Martins começa a sua vida artística pela gravura. Frequenta os cursos de Arquitetura e Pintura na Escola Superior de Belas-Artes (1957-1961) e, como tantos outros, tanto se sentia sufocado pelo ambiente cultural e artístico português, como também se sentia ameaçado a ir "fardado" para África, para a Guerra Colonial que, entretanto, se iniciara. Por amor à Arte e desamor à Guerra, emigrou e exilou-se em Paris. É aí que se dá a sua verdadeira formação artística, mas os conhecimentos de arquitetura, que lhe iriam ser úteis 30 anos depois, ficaram-lhe da ESBA.

As obras pelas quais Jorge Martins se consagrou como um dos importantes expoentes da Arte Moderna em Portugal são sobretudo no domínio da pintura e do desenho. Quase todas as exposições, catálogos e livros sobre Jorge Martins e suas obras se referem a estas duas formas de arte, embora se mencionem também algumas esculturas. Os seus desenhos acabaram por dominar e chamar mais a atenção, tendo, inclusive, repercussão internacional, mas, a par do desenho a pintura está sempre presente na sua produção e nas suas preocupações conceituais e teóricas no domínio da Arte, como adiante veremos.

O objeto desta comunicação são as obras de revestimentos arquitetónicos de Jorge Martins, que são todas realizadas após 1995. Não nos vamos, portanto, ocupar do restante da sua obra, mas os conceitos e ideias de JM sobre Arte e sobre os seus trabalhos em geral são também aplicáveis aos seus trabalhos no domínio da arquitetura, embora de outra forma, como veremos.

Jorge Martins cita muitas vezes Paul Valéry, francês (1871-1945), poeta, filósofo, ensaísta, conhecido sobretudo pelos seus Cahiers (Cadernos — Notebooks em 5 vols.) onde aborda muitos temas sobre Arte. Jorge Martins seguiu o seu exemplo e, de forma menos académica, passou a anotar nos seus Moleskines os próprios aforismos, reflexões sobre Arte, Pintura, Desenho e apontamentos sobre o seu dia a dia. Estes seus numerosos cadernos, preenchidos de 1964 a 2020, foram entretanto coligidos por Joana Baião e editados em português e castelhano num volume de 700 páginas por ocasião da exposição "Sombras y Paradojas", quando esta foi apresentada em Vigo (Martins, 2020). Os Cadernos não são só apontamentos à margem. A escrita é para Jorge Martins também uma forma de se expressar sobre a Arte e sobre a sua arte. Ora, a forma mais sucinta de referir algumas dessas ideias são as próprias palavras e aforismos do artista, como as podemos encontrar nos Cadernos (Martins, 2020) ou em outras obras.

Em *Interferências* (2017, Baião, p. 44), Jorge Martins fala não de influências, mas da

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

adesão intelectual ao que em cada artista converge para a minha pintura: em Vermeer, a maneira exemplar e única como soube adiar e resolver no mesmo espaço problemas de cor e luz; em Piero, Mondrian, Malévitch, o rigor na construção do espaço; em Bosch e Oldenbourg, a fantasia; em Gnoli, a monumentalidade e a beleza da matéria; em Duchamp, a ironia e a fúria iconoclasta e, em Newman, Marden e numa certa pintura americana, a simplicidade...

A Arte de Jorge Martins

Arte é uma sensação/perceção que se transforma em ideia que se transforma em formas que geram sensações/emoções, etc. etc. (Cadernos, p. 482)
O desenho é independente, autónomo, dissociado da realidade. A lógica do desenho é imanente, interior/interna, autogerada. (C 90)
A cor é intraduzível e intransmissível e ABSOLUTAMENTE ENIGMÁTICA. E é a única coisa REAL em pintura! (C 252)
Evoluir em pintura é conquistar mais liberdade. (C 172)
A pintura só tem relações privilegiadas com o Invisível. O visível só está lá para fazer de morto, como no bridge. (C 590)
Quando se olha bem para o visível, o invisível revela-se. (C 590)
Desenho porque não sei desenhar ou porque talvez não queira desenhar o que estou a ver diante dos olhos, mas antes o que está por detrás deles. (C 122)
A coerência pode ser uma grande massada. Só me interessam os artistas que se contradizem. A Arte é simultaneamente construção e desconstrução. (C 542)
Não me interessam artistas «coerentes». Prefiro Malevitch a Mondrian (que diabo! Mesmo assim adoro o Mondi). (C 134)
A partir dos anos 60 comecei a ver e a ter conhecimento e a ter consciência de novas direções na criação artística, pensei: eu que sou um solitário completamente não exibicionista, medíocre bricoleur e refratário ao gigantismo, avesso a trabalho de equipa, incapaz de criar redes, grupos... e sobretudo um "artesão," pensei que seria difícil sobreviver à tempestade que se avizinhava. (C 130)

Jorge Martins sobreviveu à tempestade e, literalmente, surfou a onda, porque a sua primeira obra de integração na arquitetura foi a gigantesca onda de mármore (de Viana do Alentejo), intitulada *Ocean Piece*.

Esta obra foi fruto de uma encomenda do Metro de Lisboa para um intercâmbio com o Metro de Whashington e está colocada na Estação Archives.

Se eu artista (I hope) gosto de qualquer coisa que vejo, é porque lá encontro algo que gostaria de ter feito, ou alguma ideia que também já me passava pela cabeça e que nunca realizei ou realizei diferentemente. Mas, e o público não artista?? (C 166)

O que é que muda na arte de Jorge Martins quando ele passa da pintura e do desenho para o domínio da arquitetura? Obviamente, mudam os meios de

Figura 1 · *Ocean Peace,*
Fonte: Arquivo de Jorge Martins

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 2 · Estação de Metro de Chelas, Lisboa Cais Azul. Fonte: Própria
Figura 3 · Estação de Metro de Chelas, Lisboa Cais em Branco. Fonte: Própria

expressão e muda o suporte, mas em conjunção, e talvez principalmente, muda a encomenda e o público a que se destina. Se, como acredito, a arte só é arte no momento em que "o público" encontra a obra, todo o artista se interroga como JM; "Mas e o público??" Nas obras de JM no domínio da arquitetura o público não são só os milhares (ou até milhões), em abundância quando comparados com o público restrito das exposições de arte... é, também, um público que não procura a obra: a obra se apresenta, incontornável, no dia a dia, e, Jorge Martins revela empatia por esse mesmo público. E, na minha apreciação, JM enfrenta o desafio de forma magistral, complexa, fundindo todas as sua preocupações e meios de expressão, para a criação novas sensações/emoções.

O que é comum a todas as suas obras no domínio da arquitetura é que continua a haver muito desenho e pintura, mas JM não se limita a decorar uma arquitetura pré-existente. Dá-lhe uma nova forma, por vezes só superficialmente, outras vezes com alguma profundidade ou rearranjo, mas sempre uma nova vida, uma ilusão de que a arquitetura levanta voo e se liberta de suas amarras materiais. Outra característica é que há sempre uma interação/colaboração com os arquitetos ou engenheiros das obras e com os artesãos que vão materializar as suas criações. Finalmente, são as encomendas e as possibilidades, por elas proporcionadas, que vão permitir a JM transcender as limitações por ele antes referidas, e, que lhe pareciam intransponíveis.

A *Ocean Piece,* projetada em 1995 por JM, está em perfeito enquadramento com o espaço onde foi colocada, uma larga entrada de acesso a uma das mais famosas estações de metro de Washington. A Archives Station está localizada em uma área bastante turística e movimentada, a Noroeste da cidade de Washington, próxima da National Gallery of Art, da Casa Branca e do Congresso Americano. A obra tem aproximadamente 2,60 m x 20 m e um peso total de 32 toneladas. A obra foi planeada em 60 dias e a sua execução levou mais de quatro meses na Fábrica da MADEin em Alenquer.

Representando uma onda oceânica em mármore verde de Viana que, conforme a iluminação e o ângulo, pode variar entre várias tonalidades de verde, verde-esmeralda, verde azeitona, verde azulado, por vezes chegando mesmo a um tom acastanhado, proporciona toda a sensação de realidade e fantasia que JM tanto busca nas suas obras. Neste caso, o desafio da incerteza do mar, vencido pela ousadia e persistência dos navegadores que o enfrentaram e que são invocados em dois poemas gravados nos dois extremos da peça de mármore: a "Oração de Colombo" do clássico poeta americano Walt Whitman (1819-1892) e "Ocidente" de Fernando Pessoa (1888-1935), traduzido para inglês.

A obra tornou-se um ícone da arte urbana na cidade de Washington. Saiu no

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

calendário do The Whashington Post, Outubro, de 1996, foi eleita como uma das cinco melhores obras de arte do metropolitano de Whashington DC e ficou na lista das melhores obras de arte urbana dos EUA (Freed 2013, Goldchain 2017). E também não deixou de ser objeto dos críticos de arte moderna que comentaram que "as paredes de cimento do metro foram arrancadas para revelar o casco de um antigo navio sepultado atrás do betão".

Foi a primeira vez que JM avançou para este tipo de trabalho. Revelou-se o seu gosto pela plasmação artística na arquitetura. JM apossou-se das paredes de cimento e fez surgir o *"invisível"*. O seu gosto pela criação artística e pela atividade de artesão artístico foi aqui mediada pela colaboração com os artesãos de mármore e projetistas da MADEin. O resultado foi plenamente satisfatório, inclusive, reconhecido tanto pelo Metro de Lisboa (que lhe havia encomendado a obra), como pelos críticos americanos e portugueses que lhe reconheceram o mérito.

Estava aberta a via para a primeira obra-prima da sua azulejaria, a Estação de Metro de Chelas, 1998. Conscientes que realizou primeiro os azulejos da Estação da Pontinha em 1997, falaremos deles posteriormente.

Em entrevista pessoal (2021), Jorge Martins contou-nos como pôde dispor de condições especiais nesta obra:

> *"Como comecei o projeto antes do início da construção, com a concordância da arquiteta e sem alterar a estrutura, pude jogar com a profundidade entre as duas paredes de contenção, visto que era uma estação relativamente pouco profunda e construída a céu aberto."*

Esta obra de JM já foi objeto de análise por parte de dois autores. Uma breve, de Luísa Soares de Oliveira (O Azulejo, 2000, p. 177), que a considera "a decoração mais interessante de toda a nova linha" (do Oriente), fazendo especialmente referência à "importância dada à luz na génese da pintura" por JM que, por sua vez, "entendeu a estação como um todo sobre o qual podia intervir plasticamente". Ambas as notações me parecem pertinentes e procurarei desenvolvê-las. O segundo autor é Paulo Henriques (Teotónio Pereira, 2001, 184-6) que faz uma descrição muito detalhada e analítica e também muito elogiosa. Nomeadamente, refere um aspeto interessante abordado por Isabel Carlos sobre a pintura de JM, mencionando os "*fundamentais jogos de perceção*" que JM utiliza nas suas pinturas e desenhos e que reaparecem aqui. Mas Paulo Henrique menciona de passagem um outro aspeto que me parece importante desenvolver: "A Estação de Chelas ... conduz-nos" a universos bem diferentes dos da cerâmica, embora seja integralmente revestida por azulejos".

Não será que podemos considerar que JM está a trazer a cerâmica para um

domínio que foi dela, originalmente? Que JM conduz, agora, para a modernidade, com uma utilização inovadora da fragmentação cromática do alicatado e outras formas originais? Se atentarmos nas referências de Jorge Martins aos seus pintores favoritos, Malevitch e Mondrian, não será que podemos ver na Estação de Chelas uma manifestação de suprematismo, neoplasticismo e abstracionismo geométrico no outro lado do espelho, onde só há quadradinhos de cores maravilhosas?

Na Estação de Chelas, JM usa todos os recursos da azulejaria na variação dos tons de branco ou de azul que constituem o revestimento de fundo da maior parte das paredes, ao longo dos cais, dos corredores de acesso, das escadarias. Tudo marcado com um ritmo quase musical de grandes colunas revestidas de azulejos de um vermelho muito vivo, também eles com variadas tonalidades.

Se estes elementos estruturais já criam um espaço de flutuações e movimentos de cor, JM usa agora a liberdade que lhe proporcionaram para moldar a arquitetura das paredes com articulações de planos sustentados por armações metálicas, que permitem ocultar luzes e reforçar/criar ilusões de tridimensionalidade que se associam a reais espaços vazados ou salientes. Em muitos momentos não sabemos se estamos a ver uma ilusão de ótica de volumes tridimensionais numa parede ou se, de facto, há uma pirâmide suspensa no ar por cima da cabeça das pessoas que vemos moverem-se na plataforma oposta à nossa.

Além destes efeitos nos cais, nas entradas e escadarias há sucessivos nichos que vemos à distância como buracos nas paredes e que, conforme nos deslocamos, descobrimos que têm no fundo azulejos e formas de cor, que só por um instante podemos vislumbrar. E, de repente, a abertura na parede não é um nicho com fundo, mas uma janela para todo um hall, com corredores e pessoas passando.

Nada disto se fez alguma vez numa paisagem azulejar. Mais, nada disto se fez alguma vez com o rigor e exatidão com que todos estes efeitos foram realizados. Com todo o brilho e jogo de luzes que só a azulejaria permite levar ao infinito e que Jorge Martins sabe despertar.

> *...dou-me conta de que o que me interessa mais na cor é não o «contraste simultâneo», mas uma composição cromática baseada em sequências de cor e relações à distância, em qualquer coisa que se poderia chamar «contraste diferido». Só tal contraste diferido pode introduzir «tempo» no espaço. (C 490)*

Este trabalho é sem dúvida o mais importante de Jorge Martins pela inovação e originalidade e, na minha opinião, abrem-se aqui novas perspetivas a explorar no domínio da moderna azulejaria portuguesa.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · Edifício Écran, Lisboa.
Fonte: própria
Figura 5 · Edifício Écran, Lisboa.
Fonte: própria

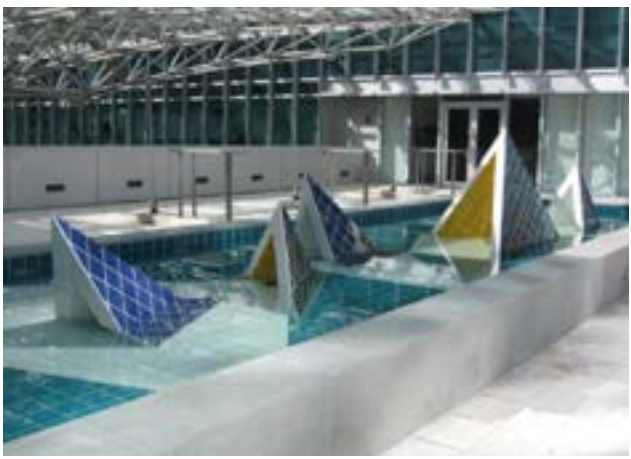


Figura 6 · Estação da Pontinha, Lisboa, 1997.
Fonte: própria
Figura 7 · Lagos do Edifício E.S. Plaza, Miami, 2008.Fonte: Créditos fotográficos: © Galeria Ratton | Ratton Cerâmicas

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 8 · Área de Serviço
"La Pausa", Óbidos

Figura 9 · Quinta do Cabrinha, Lisboa Fonte:
Lisboa Urbanismo. Fonte: Sofia de Óbidos

Figura 10 · Revestimento madeira. Paços do Concelho,
Lisboa. Fonte: Casa & Jardim

O Edifício Écran, no Parque das Nações, em Lisboa, era, pela sua dimensão e monumentalidade, uma operação arriscada de arquitetura. O desafio era criar um revestimento azulejar que fosse capaz de animar este imenso edifício. Jorge Martins não dispunha aqui da mesma liberdade de reformular a superfície arquitetónica que tivera em obras anteriores e teve que usar unicamente a cor e a disposição dos azulejos. Usando ao máximo o azulejo branco uniforme e com um mínimo de azulejos de cor, consegue reinventar completamente a imagem do edifício. A mole pesada da torre colossal como que se ergue elegantemente no ar sobre os traços de tonalidades azuis que se abrem à sua frente, arrastando atrás de si o longo edifício, agora alegremente dividido por conjuntos azulejares coloridos e de variadas formas enigmáticas.

Os painéis de azulejos do Edifício Écran (2000) foram executados por uma parceria da Fábrica Viúva Lamego e Galeria Ratton. Como um visionário de cores e formas, Jorge Martins conseguiu dar a este edifício equilíbrio, proporção nas formas, padrão e regularidade nas cores, harmonia e beleza, ordem e perfeição.

Numa entrevista à Revista ARTIS, JM referia que:

> *Foi um trabalho irrepreensível, onde o azulejo foi aplicado magnificamente, apesar da complexidade da intervenção...foi necessário encontrar a escala e a forma ideal para um projeto que teria de ser aprovado pelos vários proprietários do edifício. Neste sentido, para serem visíveis e terem impacto na fachada, as formas teriam que absorver as janelas, tal como acabou por acontecer." (Jorge Martins, entrevista à Revista ARTIS, 2018:8)*

Os azulejos de Jorge Martins para a Estação de Metro da Pontinha são de 1997 e foram a sua primeira grande obra azulejar. A estrutura concretista do desenho envolve a estação em contraponto às armações metálicas da estrutura arquitetónica e está muito bem ajustada à utilização dos azulejos. A estrutura domina perfeitamente nas escadarias e se tivesse podido continuar da mesma forma nos cais conseguir-se-ia um conjunto equilibrado. Infelizmente as circunstâncias da encomenda fizeram a estrutura esbarrar numa série de espaços dos cais já ocupados com outros revestimentos, o que desequilibra um pouco o conjunto da obra na Estação.

Em 2008 um, comparativamente, pequeno trabalho em Miami de dois pequenos lagos decorativos num terraço de passagem, com uns tetraedros vazados e revestidos de azulejos coloridos foi mais uma apreciada presença no estrangeiro e mais uma inovação na utilização de azulejaria na arquitetura do nosso tempo.

Em 2001, faz dois painéis de azulejos para uma Área de Serviço da CEPSA, em Óbidos. Não é propriamente integração arquitetónica. São iguais aos seus

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

quadros e desenhos, mas realizados em azulejo. Constituem mais um passo do seu progresso na azulejaria, não mais com azulejos monocromáticos, mas agora, com desenho, cores e pintura.

Durante estes anos de 1990, JM também foi solicitado para projetos de pintura de edifícios. Quinta da Cabrinha na Av. de Ceuta foi talvez o mais significativo. Tratava-se de dar cor e vida a um bairro de "custos controlados". A foto acima mostra apenas a rua interior, mas todos os edifícios foram coloridos de tal forma que ganharam qualidade de vivência. Infelizmente, se lá passamos hoje, podemos constatar que as pinturas, 20 anos depois, estão bem desgastadas. Mas houve mais intervenções de pintura de exteriores bem sucedidos para JM. Na Cordoaria e nos Silos da Margem Sul, entre outras.

Deixámos para o fim outra obra muito bem sucedida, num domínio completamente novo. A ebanesteria de revestimento. Após o incêndio de 1996, nos Paços do Concelho de Lisboa, a sala de convívio dos vereadores, toda revestida em madeira, foi um trabalho de colaboração entre o artista Jorge Martins e o Arquiteto João Almeida. Os painéis das paredes, recortados e decorados com formas variadas em madeira clara deu a todo o revestimento um ambiente sofisticado e contemporâneo. Um lustre moderno com entalhes de longas retas, num suporte da mesma madeira, em que as paredes comportam pequenas luzes de fibra ótica que brilham por todo o teto.

Conclusões

Encomendas e novos e crescentes "públicos" permitiram fazer surgir um artista cada vez mais multifacetado e capaz de dar notáveis contribuições nacionais e internacionais a diferentes domínios de Arte. Jorge Martins contribuiu, sem qualquer dúvida, para um aumento da cultura e da reflexão dos seus públicos e dos próprios praticantes de artes entre si. Todos temos a ganhar com o progresso geral.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Freed, Benjamin R. (2013) *The Best Metro Stations*. Disponível em: https://dcist.com/story/13/03/21/the-best-metro-stations-1/

Goldchain, Michelle (2017) *D.C.'s Art in Transit: The best public art in the Metro. Murals, ceramic tile, and mosaics included*.). Disponível em: https://dc.curbed.com/maps/art-in-transit-metro-dc-map

Jorge Martins CADERNOS|CUADERNOS 1964-2020 (2020) Lisboa/Vigo: Fundação Carmona e Costa & MARCO Museo de Arte Contemporánea de Vigo

Teotónio Pereira, N., Lousada, Maria A., Rodrigues, Maria L., Henriques, P., Consiglieri Pedroso J.M. (2001) *Um Metro e uma Cidade. História do Metropolitano de Lisboa*.Vol.3. Lisboa: Metropolitano de Lisboa

Nano4814: más allá del *graffiti*

Nano4814: beyond graffiti

ALBERTO SANTOS HERMO

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Escuela Universitaria de Magisterio CEU, C/ Estrada Vella de Madrid, 8, 36214, Vigo, Pontevedra, España

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo analizar la producción plástica de Nano4814 (Vigo, 1978), un artista proveniente de la escena del *graffiti* y el *skateboarding* vigués de mediados de los 90, y considerado pionero del postgraffiti en Galicia en la primera mitad de la década de los 2000 junto a los *Niños Especiales*. Para ello he realizado un recorrido por distintas etapas en las que su obra ha evolucionado desde propuestas más cercanas al *graffiti* tradicional hasta instalaciones que combinan aspectos pictóricos y escultóricos, dentro de un peculiar lenguaje en el que destacan una serie de elementos recurrentes.

Palabras clave: *graffiti* / instalación / Nano4814 / pintura contemporánea / *postgraffiti* / *street art*.

Abstract: *This article aims to analyze the plastic production of Nano4814 (Vigo, 1978), an artist from the Vigo graffiti and skateboarding scene of the mid-90s, and considered a pioneer of post-graffiti in Galicia in the first half of the decade of the 2000 with the Special Children. To do this, I have made a tour through different stages in which his work has evolved from proposals closer to traditional graffiti to installations that combine pictorial and sculptural aspects, within a peculiar language in which a series of recurring elements stands out.*

Keywords: *contemporary painting / graffiti / installation / Nano4814 / postgraffiti / street art.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introducción

La obra de Nano4814 parte de la relación entre el *skateboarding* y el *graffiti* en las calles de Vigo, su ciudad natal. Conjugó su aprendizaje en el medio urbano con los estudios en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, alternados con periodos de formación en Reino Unido en la St. Martins School y el London College of Printing. Gracias a su dilatada experiencia con gran variedad de recursos, su producción se mueve entre lo pictórico y lo escultórico, empleando un gran abanico de técnicas, materiales y formatos. En su obra destaca la solidez de una línea clara y rotunda, el empleo de intrincadas texturas visuales (con un particular uso del color) y la introducción de una serie de elementos recurrentes con una coherencia absoluta. En la actualidad reside en Madrid, ciudad a la que se trasladó en el año 2004.

Iniciado en el *graffiti* alrededor de 1995, Nano4814 habla de la influencia del universo del *skateboarding* en su producción temprana. Comienza a experimentar con plantillas sobre el monopatín, y es el empleo de esta técnica lo que le lleva a aparecer en el libro *Stencil Graffiti* (2002) de Tristan Manco. Esta publicación, junto al posterior *Street Logos* (2004), contribuyen a difundir sus propuestas dentro del arte urbano a nivel internacional, llamando la atención de Rafael Schacter. Así, en 2008 lo selecciona para el *Street Art Tour* en TATE Modern de Londres, y más tarde lo incluye en los libros *The World Atlas of Street Art and Graffiti* (2013) y *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergorn* (2014), consolidándose como una de las figuras de referencia del *postgraffiti*.

A estas publicaciones se suman numerosas muestras, entre las que destacan *URBANITAS* (2006) en el MARCO de Vigo, o *Double Edged* (2020) en Avenue des Arts de Los Ángeles, California. Su obra va evolucionando y transitando de la calle a los espacios expositivos, refinándose y avanzando hacia la síntesis, pero al mismo tiempo continúa con producciones murales a gran escala, tanto de forma individual como dentro del *Equipo Plástico*, junto a otros nombres fundamentales como El Tono, Nuria y Sixe.

2. Nano4814 y la calle: *graffiti* y *skateboarding*

El universo creativo de Nano4814 nace de su experiencia en las calles de la ciudad de Vigo, y no exclusivamente en relación con el soporte horizontal. Comienza a pintar *en serio* alrededor del año 1995 (aunque sus primeras incursiones las sitúa en 1993), todavía dentro de lo que se puede encuadrar como la "escuela tradicional del *graffiti*" (Barro, 2010), a la par que se mueve en la escena del *skateboarding* local. Su vínculo con el monopatín es de especial relevancia, como pone en manifiesto en *Stencil Graffiti* de Manco (2002):

Elijo el spray como medio de expresión alrededor de 1995. Entiendo que se trata de una evolución natural tras pasar todo el día patinando las calles, las que considero mi principal influencia como artista y como individuo. Observar la vida urbana sobre cuatro ruedas te aporta otra perspectiva de la ciudad (lo ves como algo creativo) y pienso que te hace querer ser parte de ello; para estar en la vida diaria de todo el mundo, mirándolos desde los muros. (Manco, 2002:82)

La relación con la urbe perdura en su producción, de manera evidente o latente. Sus primeras creaciones como *writer* (escritor) en el ámbito urbano están enmarcadas dentro del *bombing*, una dinámica consistente en acciones fugaces, cargadas de espontaneidad, caracterizadas por una economía de trazos y materiales.En ellas se sirve de *tags* y *throw-ups*, elementos esenciales del *graffiti* ligados a lo que Castleman denominó *Getting-up* (1982). Esta forma de actuar le permite pintar de una manera más informal, con mayor independencia: "Lo que menos me motivó siempre era hacer murales organizados. Nunca solía terminar, era un poco complicado: me daba pereza, no tenia botes... me gustaban más las cosas rápidas, más espontáneas. Me tiraba más el *bombing*" (Nano4814, comunicación personal, 3 de febrero de 2021).

2.1 Los personajes

Por medio de este proceder desarrolló y difundió una serie de personajes, algunos de los cuales se convirtieron en iconos internacionalmente conocidos. Es el caso de *El Choquito*, divulgado tanto por Manco como por Schacter en sus publicaciones. Es este último quien lo describe de forma magistral en *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon* (Schacter, 2014). Debo reseñar que los personajes de Nano4814 no se trasladan al espacio urbano, sino que nacen en este y, del mismo modo, también de este. El ejemplo de *El Choquito* sirve perfectamente para ilustrar esta afirmación: se trata de un calamar, una criatura marina rápida y escurridiza, que se desvanece en medio de una explosión de tinta. Teniendo en cuenta el carácter portuario y difuso (Alonso, 2015) de la ciudad de Vigo, nos encontramos ante una brillante analogía del escritor en relación con su medio natural.

2.2 Las plantillas y los carteles

Aunque sus propuestas nacen en el espacio urbano, sí que encontramos posteriormente una relación de traslación desde el trabajo en el estudio a la calle. Nano4814 da los primeros pasos en esta dirección mediante el uso de plantillas y carteles, tanto de forma independiente como combinando la técnica y el soporte. Hemos de tener en cuenta que se trata de elementos que, como defiende

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Nano4814 pegando un cartel de El Choquito en Nueva York. Fuente: cortesía del artista

Javier Abarca (2010), están estrechamente ligados al *postgraffiti* y relacionados con la cultura del *skateboarding*.

Nano4814 comenzó a utilizar las plantillas para personalizar las tablas con las que patinaba y, tras un periodo empleando este recurso, lo abandonó al considerarlo limitado. Sin embargo, dejó algunos ejemplos de su aplicación en la elaboración de carteles, y posteriormente conservó procedimientos extraídos del manejo de esta técnica (el empleo del *cutter* o el enmascarado) que aplicó a su obra en el estudio y a intervenciones *site specific* (Nano4814, comunicación personal, 3 de febrero de 2021).

Entra aquí en juego la idea de múltiple contrapuesta a la unicidad. Algunos de sus carteles están basados tanto en plantillas (Figura 1) como en impresión, lo que permite una multiplicidad de la obra con ciertas variaciones fruto de las imperfecciones, mientras que otros son piezas únicas pintadas enteramente a mano. Como ejemplo de estos últimos, encontramos la serie de "*puppeteers*" (personajes que manejan marionetas) que Manco recoge en su *Street Logos* (2004:86).

En el año 2009 se lleva a cabo en el Centro Cultural de España de Lima, Perú, la exposición *Visión Caleidoscópica en la ciudad de Lima*, en la que Nano4814 participa como miembro del *Equipo Plástico*. En relación con esta experiencia producen una serie de carteles y banderolas en los que utilizan la serigrafía *chicha* peruana, de la que posteriormente se servirá para producir obra seriada. Encontramos una descripción de esta técnica, caracterizada por el empleo de llamativas tintas en tonalidades flúor, en un vídeo protagonizado por el maestro Elliot Urcuhuaranga (Nano4814, 2009).

Cabe reseñar que con esta experiencia en Perú demuestra empaparse de la cultura de aquellos lugares que visita, no actuando como lo que López Cuenta entiende por "artista paracaidista" (2013). Se sirve de la técnica, también del soporte y de su marcada estética, asimilando su esencia para luego transmitir su mensaje. Un magnífico ejemplo de sintonía con el espacio urbano y sus lenguajes.

3. Del espacio urbano a los espacios expositivos

En el año 2003, Nano4814 comienza un proyecto que marcó su trayectoria posterior: las *Luces Urbanas*. Se trata de una serie de viejos luminosos que rescata, restaura, interviene y vuelve a colocar en la calle, conectándolos de manera furtiva al tendido eléctrico. En el año 2006 los lleva al MARCO dentro de *URBANITAS*, presentándolos en las paredes de una de las salas. Con las *Luces Urbanas* realiza, en palabras de Fernando Figueroa (2006), una "crítica lírica, generosamente cívica, profundamente rebelde"(p.135). En la misma línea se mueve la opinión de Schacter, que lo considera "el tipo de innovación dentro de

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 2 · Imagen de la exposición de Nano4814 en la sala del Callejón de Núñez de la galería Ad Hoc. Vigo, 2005. Fuente: cortesía de Ad Hoc

lo que fue el arte callejero de esa época que hizo del *street art* lo que era" (comunicación personal, 8 de febrero de 2021). Schacter selecciona las *Luces Urbanas* para el *Street Art Tour* de TATE Modern en el año 2008, enmarcado dentro de la muestra *Street Art*, que en su opinión sirve de epitafio a lo que él considera un periodo (Schacter, 2016). En este recorrido por las calles de Londres también participan otros artistas de su órbita, como 3ttMan, Eltono, Nuria y Spok.

En 2005 muestra en la sala del Callejón de Núñez de la desaparecida galería Ad Hoc de Vigo una inmensa intervención (Figura 2) que serviría de preludio para otras propuestas como *Montonmonton* (2006), en la que colabora con los *Niños Especiales* dentro de *URBANITAS*.

El carácter de estas nos da pie a analizar una serie de elementos que definen la producción reciente y pasada del artista. Para ello, hemos de tomar en consideración que Nano4814 "es increíblemente perfeccionista, y también una increíble fuente de conocimiento" con un rico universo propio repleto de referentes (Schacter, comunicación personal, 8 de febrero de 2021). Esto, sumado a su dilatada experiencia en el medio urbano, su formación académica y su dominio de diversas técnicas y materiales, nos sitúa ante un artista dotado de una recursividad sobresaliente.

3.1 La línea y el color

La línea es un elemento prácticamente constante en la obra gráfica de Nano4814. Firme, clara y rotunda, destaca por su limpieza y consistencia, y sirve tanto para delimitar figuras como para esbozar paisajes visuales sobre los que posteriormente se construye la gráfica.

El análisis de este elemento parte de la importancia que se le otorga dentro universo del *graffiti*. La línea está estrechamente ligada al estilo: solo a través del buen dominio del aerosol es posible plasmar líneas sólidas, algo que únicamente se logra por medio de la práctica y la experiencia. Son, junto con la rapidez, los principales aspectos que determinan la valía del *writer* (Castleman, 1982).

Omnipresente en sus producciones iniciales, la línea ha ido dejando protagonismo progresivamente a los planos de color, degradados y texturas visuales en la obra más reciente, en la que deja de jugar el papel de contorno para aparecer sutilmente, aunque jugando como elemento que articula o andamia la composición. Deja constancia de esta cuidada línea en los bocetos y dibujos preparatorios, en los que establece un claro mapa para la posterior realización de las piezas. En ellas, puede asomar de manera velada en ciertos detalles, generando sensación de volumen sobre los planos, o evidenciarse en forma de estructuras, como en el caso del enrejado (Figura 3).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

En cuanto al color, destaca por el uso de degradados, herencia del *graffiti*, por medio de fuertes contrastes y texturas visuales que dan lugar a atractivos patrones.

3.2 Cuestiones espaciales

Al hablar de las dinámicas en relación con el espacio en la obra de Nano4814, debemos atender a dos cuestiones: por un lado, nos encontramos con el tratamiento del espacio en la propia obra; por otro, cabe prestar atención a la relación de la obra con el espacio que ocupa.

Nano4814 utiliza el espacio en sus piezas transmitiendo una sensación de presión y de ansiedad, pero también de urgencia. Es una constante en su producción, y parte de la propia experiencia vital del artista. Podemos sentirlo a través de sus globos, elemento con cuyas posibilidades expresivas comenzó a experimentar en Bellas Artes. Los globos (Figura 4), apilados y a punto de explotar debido a la presión a la que parecen estar sometidos, muestran relación con las escenas reflejadas en su producción pictórica. Está también presente en ellos la dualidad equilibrio/desequilibrio, que refuerza la idea anterior y dota de cierto carácter provisional a sus creaciones (Nano4814, comunicación personal, febrero de 2021).

En cuanto al espacio ocupado, nos encontramos con multitud de lugares y contextos. Desde las *Luces Urbanas*, situadas furtivamente en la calle, hasta las piezas que como en Ad Hoc (Figura 2) dialogan con las paredes pintadas de la galería. El artista domina con gran maestría lo espacial, manejándolo a su antojo.

3.3 Los objetos y los materiales

De lo pictórico a lo escultórico, Nano4814 emplea una gran cantidad de recursos. Entre ellos se encuentran algunos objetos y materiales que incluye en sus obras, extraídos de su realidad cotidiana o de experimentaciones previas. A los que hemos revisado anteriormente (luminosos, globos, pintura en spray, resina, etc.) se suman otros como ropa y calzado, vidrio, elementos extraídos de juguetes, palos y otros, que articula para transmitir diversos mensajes.

En Zancadilla (Figura 5) coloca una zapatilla de deporte pisando unos globos, con un palo a modo de pierna, manteniendo un equilibrio con la ayuda de la pared. Esta zapatilla está manchada de pintura: podemos apreciar las salpicaduras, lo que le otorga cierta identidad y la relaciona con la acción de pintar. Impresa de estos vestigios, que nos remiten a la actividad del artista en la calle o en el estudio, juega sutilmente con su peculiar lenguaje en un guiño a aquellos más familiarizados con esa esfera. La pieza se completa con un calcetín

Figura 3 · Nano4814, Día Púrpura, 2018. Esmalte y spray sobre madera, 139 × 169 cm. Delimbo, Madrid. Fuente: cortesía de Delimbo
Figura 4 · Nano4814, Globos, 2014. Globos, resina, pintura en aerosol, medidas variables. Delimbo, Madrid. Fuente: cortesía de Delimbo

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Nano4814, Zancadilla, 2018. Zapatilla, calcetín, globos, resina, madera y pintura en aerosol, medidas variables. Delimbo, Madrid. Fuente: cortesía de Delimbo
Figura 6 · Nano4814, Ataúd, 2014. Vidrio y esmalte, medidas variables. Delimbo, Madrid. Fuente: cortesía de Delimbo

diseñado por el artista para una firma de moda, estableciendo una relación con ese otro plano de la vida del creador que gira en torno a la subsistencia.

En este Ataúd (Figura 6) emplea el vidrio y el esmalte, aplicado con una gestualidad evidente. Con esta propuesta transita entre lo pictórico y lo escultórico, profundizando en ese pulso entre la creación y la supervivencia. Habla, en sus palabras, de "ese enfrentamiento personal con la práctica artística como una carga" (Nano4814, comunicación personal, febrero de 2021). El tamaño de este ataúd se corresponde con las medidas del artista, resultando en una suerte de vanitas catártico en relación con su existencia.

Conclusiones

Nano4814 ha conseguido dar el salto desde la calle a los espacios expositivos con total coherencia, conservando rasgos de sus primeras etapas en su producción actual, otorgándole una frescura difícil de atisbar en las propuestas de muchos de sus coetáneos. Se trata de un artista con un peculiar y muy personal estilo, que refleja en sus obras (de forma más o menos evidente) rasgos de su propia existencia, inmerso en la problemática de crear y vivir, a través de una estética tan llamativa como atractiva.

Sumido en un constante proceso de reinvención, no se conforma con una fórmula concreta: escapa de las etiquetas con la misma agilidad que su *choquito*, a pesar de ser uno de los protagonistas de un periodo paradigmático en cuyas derivas todavía nos encontramos inmersos.

Dados los precedentes y teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, conviene permanecer pendientes de su evolución.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Agradecimientos

Quiero transmitir mi agradecimiento a Nano4814, Rafael Schacter, Tristan Manco, Inés Román y Delimbo por su tiempo y ayuda. También a mi tutor Ignacio Pérez-Jofre, Fernando Figueroa, Javier Tudela y a mi hermana Laura Patricia, quien me regaló el *Stencil Graffiti*.

Referencias

Abarca, J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. E-prints Complutense. https://eprints.ucm.es/id/eprint/11419/

Alonso, A. (2015). *El crecimiento, densificación y ordenación de la ciudad difusa en Galicia: desarrollo urbanístico del área urbana en la ría de Vigo 1990-2010*. Archivo digital UPM. http://oa.upm.es/40015/

Barro, D. (2005, 16 de junio). Jorge Perianes y NANO4814. El Cultural. https://elcultural.com/Jorge-Perianes-y-NANO4814

Castleman, C. (1982). *Getting Up. Subway Graffiti in New York*. MIT Press

Figueroa, F. (2006). URBANITAS: el artefitti se hizo graffarte. Ciudad y graffiti. En García, M. (ed.), *URBANITAS* (pp. 117-135). Fundación MARCO

Manco, T. (2002). *Stencil Graffiti*. Thames & Hudson

Manco, T. (2004). *Street Logos*. Thames & Hudson

Nano4814. (2011, 15 de marzo). Equipo Plastico en Lima con el maestro Elliot Urcuhuaranga . Noviembre 2009 [video]. YouTube. https://youtu.be/udDusQ-_tUk

López Cuenca, E. (2013, 19 de diciembre). Mal de Archivo / 2: Obey. El Observador. https://revistaelobservador.com/opinion/28-flaneur/8284-mal-de-archivo-2-obey

Schacter, R. (2014). *Ornament and order : graffiti, street art and the parergon*. Ashgate Publishing Limited

Schacter, R. (2016). Street Art is a Period. Period (Or, classificatory confusion and intermural art). En K. Avramidis, M. Tsilimpounidi (eds.), *Graffiti and Street Art Reading, Writing and Representing the City* (pp. 103-118). Routledge

Nota biográfica

Alberto Santos Hermo es artista visual y profesor de Didáctica de las Artes Plásticas en la Escuela Universitaria de Magisterio, Universidad de Vigo. Doctorando en Creación e Investigación en Arte Contemporáneo por la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidade de Vigo. Su principal línea de investigación es la Pintura Contemporánea.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5003-2164

Email: alberto.santoshermo@ceu.es

Despacho: Escuela Universitaria de Magisterio CEU, Despacho C, C/Estrada Vella de Madrid 8, 36212, Vigo, Pontevedra, España.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

As paisagens cariocas de Augusto Herkenhoff: entre a reinvenção e a incongruência

Augusto Herkenhoff's landscapes cariocas: between the reinvention and the incongruity

ALMERINDA DA SILVA LOPES

AFILIAÇÃO: Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Av. Fernando Ferrari, 514 Goiabeiras-Vitória — ES –Brasil CEP 29075-910

Resumo: Este texto reflete sobre a série de pinturas denominada *Paisagens Cariocas*, obras essas aqui entendidas como representações poéticas, culturais e atemporais. A série foi produzida pelo artista capixaba radicado no Rio de Janeiro, Augusto Herkenhoff (1965), ao longo da última década, mas a paisagem e a preocupação ecológica têm sido temas frequentes em sua obra pictórica desde que iniciou a trajetória na *década de 1980*, quando ele e outros jovens da geração que então emergia, resgataram o prazer de pintar sobre grandes suportes, recorrendo a pinceladas vigorosas e a cores orquestrais.

Palavras chave: Paisagem / Augusto Herkenhoff / Anacronismo / Atemporalidade.

Abstract: *This text reflects on the series of paintings called Landscapes Cariocas, works here understood as poetic, cultural and timeless representations. The series was produced by the artist from Espírito Santo based in Rio de Janeiro, Augusto Herkenhoff (1965), over the last decade, but landscape and ecological concern have been present in his pictorial work since he started his creative career in the 1980s, when he and other young people of the generation that then emerged, recovered the pleasure of painting on large supports, using vigorous brushstrokes and orchestral colors.*

Keywords: *Landscape / Augusto Herkenhoff / Anachronism / Timelessness.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

A paisagem é um dos mais antigos meios de expressão artística, mas foi a partir do *século* XIX, que adquiriu autonomia e deixou a ser pensada como "equivalente ou *análogon* da natureza" (Cauquelin, 2000:7). Relevantes artistas modernos ocidentais, a exemplo de Cézanne, reconfiguraram e desmontaram os preceitos do passado, ampliaram as possibilidades expressivas da paisagem e a elevaram a gênero artístico de primeira grandeza. Na arte contemporânea, a paisagem natural e a construída mantêm destacada posição, sendo interpretadas, capturadas e tensionadas de diferentes maneiras pelos artistas, tanto por meio das praxes artesanais quanto elaboradas com o auxílio de dispositivos tecnológicos. Surge, assim, grande diversidade de imagens, resultante de concepções criativas polissêmicas e de inusitadas a*ções e* intervenç*ões* art*ísticas*, não raramente realizadas em contato direto com a natureza, imagens essas que modificam a percepção da realidade, e tornam visíveis locais pouco conhecidos ou mesmo inacessíveis. Como observa Cauquelin (Id. Ib: 8), "a mescla de territórios e a ausência de fronteiras" artísticas, somadas à ampli*ação do "cortejo de práticas e* de novas tecnologias audiovisuais", possibilitaram o surgimento de "versões perceptuais in*éditas de paisagens outras", sem relegar* "a paisagem a um segundo plano ou recobrir sua imagem", confirmando que "essas extensões dão a ver com muita precisão o quanto a paisagem é fruto de um longo aprendizado, complexo, e o quanto ela depende de diversos setores de atividades".

Nessa esteira de novas possibilidades e liberdades poéticas transitam as paisagens de autoria de Augusto Herkenhoff, aqui abordadas. Mas, antes de enfocarmos as *Paisagens Cariocas*, pintadas ao longo da última década, convém esclarecer alguns aspectos. Esse conjunto de telas foi pensado pelo artista como uma grande *instalação*, mosaico ou palimpsesto, envolvendo diferentes tempos e ressonâncias da memória do passado; a temática ecológica tem sido abordada, intermitentemente, por ele ao longo da carreira; a série citada não foi produzida isoladamente, mas em paralelo a outras duas séries pictóricas: *Super Flowers* e *Natureza e Cultura*. Todas as pinturas possuem linguagem figural (termo emprestado da semiótica), sendo cada uma delas parte de um "discurso que ajuda a contar uma história (...)", por meio de seus elementos iconográficos e "cores fulgurantes" (Didi-Huberman, 1990:298).

Essa visada conceitual, experimental e poética do artista, embora revele aspectos inusitados não deixa de mostrar afinidade, tanto nas formas de matriz expressionista quanto nas cores explosivas, com a pintura dos anos de 1980, época em que o artista iniciava sua trajetória criativa. Esse fenômeno

da volta à pintura ocorria depois de longo período de refluxo, causado pela soberania das práticas conceitualistas.

Nascido em Cachoeiro de Itapemirim, no Sul do Espírito Santo, Augusto Herkenhoff (1965) revelou talento precoce para a arte, desenhando sobre todo e qualquer suporte ao seu alcance. Foi nos livros que acessava nas bibliotecas familiar e escolar que ele descobriu a obra de muitos artistas, mas era a pintura moderna que o fascinava. Na adolescência optou, porém, por cursar Direito no Rio de Janeiro, seguindo a trilha aberta pelo pai, e por seus irmãos mais velhos. Simultaneamente, frequentava as aulas de pintura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde recebeu orientação de ilustres artistas e teve contato com a novíssima geração de pintores que emergia na mesma década (1980). Essa vivência e experiência levariam o jovem a desistir da carreira jurídica, para dedicar-se total e obsessivamente à arte (como desenhista, pintor e gravador). Embora não tivesse participado da exposição *Como vai você Geração 80* (1984), realizada nas dependências da referida Escola do Parque Lage — pois se tornou aluno da instituição apenas algum tempo depois —, a nova pintura impactou o jovem capixaba.

Essa nova pintura animou o mercado que a assimilou de imediato, mesmo que seus autores fossem, em sua maioria iniciantes, que expunham os primeiros trabalhos, elaborados com formas situadas na fronteira entre abstração e figuração, esboçadas sobre grandes suportes, com gestos impulsivos e cores orquestrais. Esse cenário modificou o conceito de arte de Herkenhoff e o estimulou a iniciar a carreira profissional, tornando-se um dos signatários da segunda leva dessa nova geração, chegando a pintar em parceria com Jorge Guinle, entre outros ícones.

A natureza tropical brasileira tornou-se, desde então, tema frequente das pinturas executadas pelo artista, recorrendo ora a formas quase realistas e cores pouco diversificadas, em que predominam as gradações de verde — como na homenagem prestada ao naturalista brasileiro Augusto Ruschi (1915-1986) —, ora a estruturas sintéticas, construídas com gestos amplos e cores puras.

Na supracitada série *Super Flowers* (Figura 1) Herkenhoff homenageia o fluminense Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), pintor emblemático do modernismo brasileiro, que além de autor de paisagens oníricas ou imaginárias, em que enormes balões sobrevoam as igrejas de Ouro Preto — cidade onde ele atuou nos últimos anos de vida —, também criou cenas intimistas, e inúmeros vasos de flores.

Entretanto, as composições herkenhoffianas não se mostram partidárias das minúcias e do preciosismo de Guignard, pois o objetivo não é imitá-lo ou

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Augusto Herkenhoff, Vaso de flores, 2014. Acrílica s/tela, 61 x 61 cm. Fonte: Imagem cedida à autora pelo artista.

superá-lo. Inspira-se no antecessor para reeditar e retirar do esquecimento um dos temas prediletos de Guignard, mas o faz recorrendo a formas sintéticas ou econômicas, elaboradas com pinceladas rápidas, vigorosas e carregadas de matéria e cores puras e chapadas, em composições que parecem geradas a partir de um mesmo arcabouço construtivo.

Na série *Natureza e Cultura,* o artista faz referência às fábulas, em que animais selvagens e domésticos — tucanos, perus, gatos, cães, coelhos, onças, raposas, lobos, asnos, macacos, ursos, entre outros — são personificados e agem como racionais. Representados em três quartos, têm a cabeça e as mãos dos animais segurando um livro aberto à altura do peito em cuja leitura eles parecem concentrar-se, parodiando os "homens civilizados". Alguns animais fixam o interlocutor, como se o interrogassem sobre o que leva os homens a praticarem ações insensatas, ameaçadoras, agressivas, gananciosas ou destruidoras do meio ambiente e da vida das espécies. Por meio dessa discrepância ou paradoxo, Herkenhoff se refere às atuais políticas perversas e devastadoras da exuberante e dadivosa natureza brasileira.

2. Tempo, Memória e Anacronismo

Nas composições das *Paisagens Cariocas* a linha do horizonte é rebaixada, abrindo, assim, maior espaço para o céu, que ocupa na maioria das telas cerca de três quartos do campo pictórico, e na parte inferior o autor representa a Baía da Guanabara. Nessas paisagens inventadas, o olhar do interlocutor adentra o cenário, fisgado pelo reconhecimento de alguns ícones da natureza do Rio de Janeiro: os morros do Pão de Açúcar e o da Urca. Estes transitam de uma cena a outra, o que os torna referências iterativas. Posicionados à altura da linha do horizonte, esses morros conectam o céu e o mar formando um *continuum*, e se colocam como referências temporais, pois sempre estiveram ali. Essas pedras são muito anteriores à existência do artista e dos interlocutores das pinturas e "provavelmente sobrevirão a todos nós", o que tanto nos coloca como "seres frágeis", como atesta que nesses morros "estão depositados séculos de memória" (Didi-Huberman, 2000: 12). Não há nas composições vestígios de devastação ou de poluição do mar, significando que a maioria das composições remete a um tempo pretérito. Barcos antigos zingram as águas calmas e límpidas da Baía da Guanabara e o dirigível alemão Graf Zeppelin (Figura 2), flana pelo céu brilhante e intenso como um gigantesco pássaro, acima dos citados morros do Pão de Açúcar e da Urca (numa referência à primeira viagem experimental do dirigível ao Rio de Janeiro, em 24 de maio de 1930).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 2 · Augusto Herkenhoff, Rio Zeppelin, 2014. Acrílica sobre tela, 115 x 130 cm. Fonte: Catálogo, *Diversas*, Galeria Zagut, Rio de Janeiro, 2019.

A passagem do Zeppelin pela cidade ocorreu, também, em um tempo cronológico muito anterior ao próprio artista, não fazendo parte, portanto, de sua vivência, referências de memória e experiência visual. Leitor compulsivo desde a infância, e fascinado por histórias de ficção e por inventos científicos e tecnológicos, Herkenhoff revitalizou a passagem do Zepellin pelo Rio de Janeiro em periódicos antigos, alertando o espectador que o tempo é circular, no sentido de que o presente não deixa de ter algum vínculo com o passado. Os registros fotográficos do gigantesco dirigível, capturados pelo fotógrafo Jorge Kfouri (1893-1965) a bordo de um avião da aeronáutica brasileira (Wanderley, 2018), hoje no acervo do Instituto Moreira Salles, foram usadas para atribuir à representação icônica do dirigível veracidade histórica, e à construção pictórica alguma coerência estética. O artista elabora, assim, um processo dialético, enunciador não de um tempo linear, mas um tempo-memória, em que o "passado retorna como anacronismo" (Didi-Huberman, 2005: 339).

Se as ressonâncias do passado atribuem às *Paisagens Cariocas* algo de paradoxal, é por meio dessas reminiscências o autor reordena o espaço, realocando e entrelaçando diferentes tempos. Esses e outros atributos reafirmam a liberdade adquirida pelos artistas atuais, de refutar ou de se apropriar de "todos os modelos de tempo adotados pela modernidade, incluindo o anacronismo desenvolvido pela pós-modernidade" (Grenier, 2008:28). No processo de pesquisa desenvolvido pelo artista, desvelou no teor das matérias e nos depoimentos publicados no início do século passado, o deslumbramento que o Zeppellin causou na população carioca, ao sobrevoar, como gigantesco pássaro, vários bairros e praias cariocas, antes de aterrissar no Campo dos Afonsos, em Santa Cruz. Vale destacar, no entanto, que enquanto os barcos marcam presença em grande parte das telas da série, o aparecimento do Zepellin é evento único, o que não deixa de apontar para a ideia de ruptura "com o evolucionismo e com a filosofia ou a utopia do progresso" (Didi-Huberman, 2000: 53). Mas não se descarta no posicionamento do artista a intenção velada de remeter ao contrato milionário firmado, na época, entre o governo brasileiro e a empresa alemã, para a realização de viagens entre os dois países, o que fracassou após a explosão do Zepellin Hindenburg (1937).

A recorrência aos acidentes geográficos nas *Paisagens Cariocas*, não deixa de remeter, de alguma maneira, à perseverante experimentação que Cézanne desenvolveu no início do século XX, diante da montanha *Sainte-Victoire*. Nas pinturas de Herkenhoff as rochas lembram gigantes emergindo das profundezas do oceano, sendo que no topo arredondado dos morros não se veem as estações do teleférico, inauguradas em duas etapas, 1912 e 1913, ligando o Pão de Açúcar

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Augusto Herkenhoff, *Double Sugar Loaf*, 2012-2013. Acrílica s/tela, 130 x 193 cm
Fonte: Catálogo, *Diversas*, Galeria Zagut, RJ, 2019.
Figura 4 · Augusto Herkenhoff, Sugar Loaf, 2015. Acrílica s/ tela, 190 x 250 cm. Fonte: Fotografia enviada à autora pelo artista.

à Urca, na Praia Vermelha. Os morros aparecem duplicados em algumas das telas da série (Figura 3), numa espécie de projeção topográfica ou espelhamento, que reforça o primado simbólico da cidade do Rio de Janeiro. Aos elementos da paisagem natural, o artista associa paradoxos e motivos ficcionais extraídos de diferentes camadas da memória, ou do entrelaçamento de tempos geradores de palimpsestos.

Os morros e outras referências da paisagem natural são transfigurados visualmente, para gerar cenários fantásticos, incoerências ou incongruências estéticas, a exemplo do sol de dimensões exageradas. A esses elementos topográficos contrapõem-se cardumes de peixes coloridos, que tanto parecem nadar calmamente no mar, como empreender fuga sobrevoando o espaço pictórico, como se fossem pássaros, em meio a uma chuva de rosas de cores vivas, caules eretos e folhas verdes, como se colhidas há pouco, em um universo onírico (Figura 4). Mas há também telas, em que todo o campo visual é ocupado somente pelos morros e pela profusão de rosas. Estas caem do céu e se precipitam nas águas da Baía da Guanabara, remetendo às oferendas que os devotos fazem a Iemanjá, a mãe d´água ou rainha das águas. Ou seria essa uma referência ao quadro do pintor paulista Benedito Calixto (1853-1927), *O Milagre da seca* (1927)? Essa pintura se encontra na capela do Convento da Penha, em Vila Velha, no Espírito Santo, e certamente foi vista pelo artista reiteradas vezes, desde a infância. Nela a chuva cai do céu de Vitória em forma de rosas, para simbolizar o milagre da Virgem, que logo após ser retirada da capela e levada em procissão, acabaria com o longo período de estiagem ocorrido em 1769, que teria gerado muito sofrimento e miséria, segundo reza a história do convento (Figura 5).

Em outras telas da série em análise, Herkenhoff cria um universo tanto lírico quanto onírico, ao contrapor ao campo pictórico plano e monocromático somente uma chuva de rosas multicoloridas, que parecem dançar e rodopiar no espaço ao ritmo de uma valsa, até caírem exauridas umas sobre as outras, acumulando-se na base inferior da composição. Tal praxe, além de tornar o espaço pictórico incomensurável e contínuo, exige um movimento incessante do olhar percorrendo o campo visual, e coloca os observadores, espectadores ou atores-cúmplices, diante do inusitado, "incitando-os a se confrontarem com inéditas configurações visuais e mentais" (Lachaud, 2009:97). Isso significa que, tanto a profusão de rosas e de peixinhos coloridos, elaborados como esboços ou sínteses e o espelhamento ou repetição dos entes da natureza, quanto o enredamento de tempos, através dos barcos antigos e o citado dirigível, articulam uma nova percepção visual que esgarça a ideia de representação e de tempo cronológico. Geram enunciados poéticos e imagens de sonhos, que não se explicam

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Augusto Herkenhoff, O sol dos cariocas, 2019. Acrílica s/tela, 130 x 195 cm. Fonte: Catálogo, *Diversas*, Galeria Zagut, RJ, 2019.

pela lógica ou pela sua configuração iconográfica, mas ganham sentido no contexto e no tempo da própria pintura.

O artista cria, assim, imagens pictóricas que tanto se referem ao visível quanto ao invisível, oferecendo ao interlocutor não um sentido definido ou acabado, mas propõe que ele busque e decifre outros significados nesse "excesso e repetição de um mesmo elemento e de indiferenciação visual". Ao desestruturar o olhar do observador, demove-o da acomodação e da previsibilidade visual, como condição de "reconfigurar o sensível" e a se posicionar de "maneira diferente no espaço-tempo" (Amey, 2009: 19).

Nesse processo de inversão e de sobreposição presente/passado/presente, ou de referência ao tempo circular, enredam-se diferentes possibilidades semânticas, entre elas a de alertar simbolicamente para a poluição e a impiedosa destruição da natureza brasileira, por ganância, ignorância e insensibilidade dos administradores públicos, a quem compete a responsabilidade de preservá-la. Se não se pode afirmar que a intenção de Herkenhoff de atribuir à série pictórica um viés político, o conjunto de sua vasta produção criativa e o olhar crítico que ele lança sobre determinados acontecimentos, atestam que ele "não se sente completamente desconectado dos problemas de seu tempo",

o que significa que não dissocia a "esfera artística de suas convicções políticas" (Gucht, 2014:73).

Conclusão

Na série *Paisagens Cariocas* desvela-se imagens articuladoras de paradoxos ou ambiguidades visuais, na associação de elementos de diferentes tempos e naturezas, que formalizam uma espécie de ponte entre passado e presente, sem qualquer índice de saudosismo ou melancolia. Nessa profusão de elementos exuberantes, contraditórios, sensuais, fulgurantes, incandescentes, irônicos e oníricos se confirma que a "ambiguidade é essencial à estrutura de toda imagem dialética" (Benjamin, apud Didi-Huberman, 2005:340). A recorrência do artista a elementos visuais coerentes e incoerentes, reais e ficcionais, congruentes e incongruentes, tanto se coloca como instigadora do olhar, como articula uma espécie de tensão ou de "conflito de formas e contraformas, de experiências ópticas, de espaços inventados, e de figurações sempre reconfiguradas" (Didi-Huberman, 2000: 167). O transitar por certos elementos da paisagem natural do Rio de Janeiro, se por um lado não deixa de atestar a identificação do artista pelo lugar (topofilia), por outro facilmente se depreende que é por meio deles que o olhar do interlocutor adentra as obras e constata que Herkenhoff repete sem se repetir, recurso que lhe permite manter a unidade e a continuidade das obras, sem perder de vista a coerência e o compromisso ético. Assim, talvez se possa afirmar que o artista busca construir, não uma série de obras, mas uma grandiosa tela/instalação em que cada pintura se coloca como fragmento desse mosaico. Por meio de imagens-esquemas, o autor, mais do referir-se à harmonia e à beleza da paisagem carioca, "quer representar a coisa e seu contrário (...) fazer a conexão entre acontecimento e estrutura", sintoma e referência do visível, ou talvez instituir-se como "processo dialético de redefinição conceitual e sensível do mundo" (Didi-Huberman, 1990: 310).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Agradecimento
Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pela concessão de Bolsa de Produtividade em Pesquisa, que tornou possível o desenvolvimento do trabalho de investigação.

Referências

Amey, Claude (2009), "Le Revers de l ímage", In: *Regards sur l´image*. In *Regards sur l´image*. Séminaire Interarts de Paris (2006-2007). Paris: Klincksieck, pp. 9-21. ISBN 978-2-252-03713-3

Cauquelin, Anna (2007). *A Invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 9788599102534

Didi-Huberman, Georges (2000). *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit. ISBN 9782707317261

Didi-Huberman, Georges (1990).*Devant l´image*. Paris: Les Éditions de Minuit. ISBN 9782707313362

Grenier, Catherine (2008). *Le Revanche des émotions*. Paris: Seuil. ISBN9782020978781

Gucht, Daniel V.*L* (2014). *´Expérience politique de l´Art*. Paris/Bruxelles: Les Impressions Nouvelles. ISBN 978-2-87449-7

Lachaud, Jean-Marc (2009). "Du Photomontage ou de l´art de *fabriquer* des images frondeuses", In *Regards sur l´image*. Séminaire Interarts de Paris (2006-2007). Paris: Klincksieck, pp. 97-105. ISBN 978-2-252-03713-3

Wanderley, Andrea C.T. *Zeppelin* Brasiliana Fotográfica. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018. Disponível em: brasilianafotográfica.bn.br/?tag-graf-zeppelin. Acesso em 12 dez. 2020.

Nota biográfica

Almerinda da Silva Lopes é Professora e pesquisadora da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil), e Pesquisadora de Produtividade do CNPq. Doutora em Comunicação e Semiótica, subárea de Artes Visuais, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) e Universidade de Paris I. Coordena o Grupo de Pesquisas em Arte e Arquitetura.

Principais linhas de Investigação: Artes Visuais, História da Arte, Fotografia, Crítica de Arte, Ensino de Arte.

E-mail: almerindalopes579@gmail.com

ORCID 000-0001-5075-7843

Endereço institucional: Programa de Pós-Graduação em ArtesCentro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras — Vitória- Espírito Santo — Brasil, CEP 29075-910.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Grupos artísticos, caso de estudio: MISE en PLIS

Artistic groups, case study: MISE en PLIS

AMPARO ALEPUZ

AFILIAÇÃO: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, Centro de Investigación en Arte. Av. de Benidorm, s/n. 03590, Altea, Alicante, España.

Resumen: En 2016 tres artistas agrupadas bajo el nombre de MISE en PLIS, ponen en escena (*mise en scene*) una investigación teórico-artística de carácter interdisciplinar, que versa sobre la producción, reproductibilidad, difusión y comercialización de ediciones de libro/objeto de artista. Se trata de proyectos de autoedición desde los que MISE en PLIS, desde la contemporaneidad y valiéndose de los lenguajes de las vanguardias históricas, fuente inagotable de recursos artísticos y conceptuales, los cataliza, se apropia y los reinterpreta para traerlos al presente como recurso formal y conceptual, base de su investigación.
Palabras clave: Edición / arte contemporáneo / coworking / libro de artista / *Objets Trouvés*.

Abstract: *During 2016 three artists, grouped under the name of MISE en PLIS, were staging on (mise en scene) a theoretical investigation and a design on the production, reproducibility, diffusion and commercialization of object/artbook editions, with an interdisciplinary perspective. These are desktop publishing projects from which MISE en PLIS, from contemporaneity and using languages of the historical vanguards, an inexhaustible source of artistic and conceptual resoruces, catalyzes, appropriates and reinterprets to bring them to the present as a formal resoruce and conceptual, which is the base of her research.*
Keywords: *Edition / contemporary art / cowork-ing / artist's book / Objets Trouvés.*

Submetido: 27/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introducción

Tres artistas de diferentes disciplinas teórico-prácticas se unieron en el año 2016 con el propósito de trabajar en colaboración para producir obra desde una perspectiva interdisciplinar y con el objetivo de abarcar proyectos encaminados a enriquecer su proyección investigadora.

Las tres artistas, Amparo Alepuz, Lourdes Santamaría y Rocío Villalonga, formadas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia coincidieron, ya como docentes e investigadoras, en la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández de Elche. El interés y la investigación de cada una de ellas en torno a la producción de ediciones contemporáneas de carácter interdisciplinar con base en las vanguardias históricas, motivó su unión como grupo, MISE en PLIS, desde el que abordar a través de la práctica artística y conceptual la producción de ediciones contemporáneas, el libro de artista, el álbum gráfico, etc. y de este modo abarcar la creación y la optimización de las estrategias de edición, difusión y comercialización de las obras resultantes (Figura 1).

El nombre del grupo, MISE en PLIS, hace referencia al estilo Dadaísta, el hilo conductor e inspiración de su primer proyecto *OUI... DADA C´EST MOI. Historia de un huevo,* proyecto que se ideó para participar en la *Convocatoria Internacional Memorial Emilio Sdum* organizada por UPV/ Red Libro de Artista con el comisariado de Antonio Alcaraz (Departamento de Dibujo. UPV) y Antonio Damián (Librodeartista.info Ediciones). *OUI... DADA C´EST MOI. Historia de un huevo* fue seleccionado para formar parte de la convocatoria. Se trata de un libro-objeto de artista que el grupo abordó desde la tradición Dadaísta y Surrealista respecto a los *objets trouvés y los ready mades.* El libro-objeto resultante se expuso en el Museo de Jaén, en el Espai Vitrina de la UPV, en el Espai La Nau de la Llotja de Barcelona y en el Festival del libro SINDOKMA celebrado en la NAU de la Universidad de Valencia, obteniendo una extensa repercusión y difusión en medios especializados.

#MISEENPLISURBANART es un nuevo proyecto en el que el grupo está trabajando actualmente. Se trata de un *work in progress* con el que MISE en PLIS continúa deconstruyendo y reinventando la función de los objetos desde la tradición de las vanguardias históricas para someter a cuestionamiento problemáticas contemporáneas y ponerlas a disposición del público.

El presente artículo desarrolla, a modo de memorándum, los objetivos de la investigación realizada por el grupo en estos dos proyectos. Documentamos, desde la ideación de las propuestas y su contenido hasta la metodología del proceso de creación de las obras, profundizamos en la ejecución y en las estrategias

Figura 1 · MISE en PLIS, 2016. Libro de artista (caja de cartón que contiene una huevera con 30 objetos, una caja con 30ilustraciones y un pequeño libro que documenta la experiencia artística). 5 ejemplares. Fuente MISE en PLIS.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

de trabajo, edición y posproducción de las piezas resultantes para así llegar a las conclusiones.

2. MISE en PLIS: Memorándum práctico

MISE en PLIS ponen en escena (*mise en scene*) una investigación y diseño sobre la producción, reproductibilidad, difusión y comercialización de obra artística, desde una perspectiva interdisciplinar y trabajando en la edición del libro/objeto de artista, tanto como soporte de obras gráficas (ilustraciones, fotografías, collages) como contenedor de objetos siguiendo la tradición de las vanguardias históricas. Las obras resultantes de esta investigación rinden homenaje a las estrategias creativas de estos movimientos de vanguardia, desde conceptos de fragmentación, multiplicidad y reproductibilidad, incluyendo técnicas, medios y procedimientos (collage, fotomontaje, tipografías, etc.) propios de las vanguardias. El trabajo realizado incide, a su vez, en la puesta en valor de las mujeres artistas menos conocidas de estos movimientos del siglo XX. Las estrategias creativas de las vanguardias, precedentes de la creación contemporánea, son tamizadas, readaptadas y reinterpretadas por MISE en PLIS, enfatizando su vigencia como fuente inagotable de recursos gráficos y conceptuales.

2.1 Proyectos MISE en PLIS

Los proyectos de autoedición de MISE en PLIS abordan paradigmas contemporáneos desde la experiencia artística colectiva. Deconstruir sintáctica y semánticamente los objetos para derivar, desde los procesos de edición, en la experimentación a través de los recursos analógicos y las técnicas digitales de producción y postproducción que permitan materializar los aspectos conceptuales tratados.

Recorreremos dos proyectos de MISE en PLIS:

OUI... DADA C´EST MOI. Historia de un huevo, una pieza de 2016 que recoge la tradición Dadaísta y Surrealista respecto a los *objets trouvés* y los *ready mades*.

#MISEENPLISURBANART, 2021 que actúa como proyecto generador de sinergias en torno a la sostenibilidad y el cooperacionismo, desde el arte urbano y sus manifestaciones en el contexto inmediato.

2.1.1. *OUI... DADA C´EST MOI. Historia de un huevo*

OUI... DADA C´EST MOI. Historia de un huevo es un libro-objeto que se proyectó para la Convocatoria Internacional de libros de Artista, Memorial Emilio Sdum, cuya propuesta temática giraba en torno al estilo Dadá. El proyecto es un homenaje a los artistas de vanguardia surgidos en el Cabaret Voltaire de Zurich,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

fundado por Hugo Ball en 1916, a los dadaístas en primer lugar, pero también a los surrealistas, como directos herederos de Dadá. Tristan Tzara es uno de los referentes principales por transitar de un movimiento a otro dejando su huella creativa multidisciplinar en todas sus vertientes: poéticas, gráficas, artísticas y literarias. El nombre del libro objeto, *Historia de un huevo*, es un homenaje al libro clave de George Bataille, *Historia del Ojo*, escrito en 1928, en el que asocia el ojo con el huevo, el testículo, lo frágil y lo resistente (Bataille, 1984).

Los juegos de palabras contradictorios (*oxímoron*) y la revalorización de los *objets trouvés* y los *ready made* son las claves que constituyen el corpus conceptual y gráfico de este libro-objeto-artístico, en el que se han adaptado estas estrategias de vanguardia a los nuevos medios digitales, conservando el espíritu de irreverencia y diversión original.

Las metodologías empleadas para idear y ejecutar la obra son:

— La analítica, para poder revisar los procesos creativos de los estilos tratados y su continuidad en el arte contemporáneo. En este estudio parten del texto de Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* y del texto de Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno* (2003).
— La comparativa, busca similitudes y relaciones conceptuales, formales y técnicas entre estilos y artistas dadaístas y surrealistas.
— La experimental, en la que el grupo en una tormenta de ideas emplea acciones donde el juego, la transcripción y deconstrucción de conceptos derivan en un nuevo constructo común de las ideas desarrolladas particularmente.

El método de creación práctico para materializar este libro de artista fue la"metodología del cadáver exquisito", un método, *sui generis*, de carácter experimental y lúdico seguido por los dadaístas y surrealistas. El método consiste en emplear las técnicas de fragmentación, alteración y recomposición de la realidad, unidas a las asociaciones inconscientes causadas por los objetos durante su proceso de metamorfosis. Tristán Tzara en 1918, promulga la deconstrucción del lenguaje, de la literatura, del arte y de la lógica (Tzara, 1963) y, mediante la deconstrucción de las palabras y su reconstrucción aleatoria y azarosa, crea un cadáver exquisito surrealista para evidenciar la decadente imagen del mundo que por entonces reflejaba la perspectiva académica.

El libro objeto de artista se compone de una caja de cartón gris que contiene una huevera en la que se disponen 30 objetos encontrados, una segunda caja con 30 ilustraciones digitales, un libro y unos guantes blancos para manipular el contenido. El compromiso con la convocatoria requería que el libro se pudiera reproducir hasta cinco ejemplares, que se realizaron simultáneamente en

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 2 · MISE en PLIS. Logotipo, 2016.
Collage de revistas de los años '60. Fuente MISE en PLIS.
Figura 3 · MISE en PLIS, 2016. Libro de artista (caja de cartón que contiene una huevera con 30 objetos, una caja con 30 ilustraciones y un pequeño libro que documenta la experiencia artística). 5 ejemplares. Fuente MISE en PLIS.

sesiones de colaboración entre las tres artistas por lo que objetos, ilustraciones y libro mantiene su similitud y cada ejemplar se diferencia en el diseño de las portadas de las cajas para las que crearon un *collage* único, compuesto de recortes de revistas originales de los años '60 en una cita directa al procedimiento de los artistas evocadores (Figura 2).

Se trataba de diseñar una caja que en su aspecto transmitiese los valores estéticos dadaístas que motivaban su creación por lo que el continente guarda el mismo aspecto que el contenido, así que la caja tenía que ser de cartón, como la huevera. Rocío Villalonga la diseñó y se encargó de su construcción. La caja debía, asimismo, tener el volumen suficiente para albergar los objetos contenidos en la huevera y las 30 ilustraciones que se dispusieron en otra caja con tapa, también de cartón gris. Una goma negra soportaría el libro que acompañaría el trabajo. El color rojo del interior conseguía resolverla impecablemente. En su parte exterior el *collage* hecho a mano en cada una de las cajas aportaría a la edición la característica de ser cada una pieza única (Figura 3).

Las tres artistas del grupo se repartieron los treinta espacios de las hueveras para que cada una trabajase sobre diez objetos. Estos se fueron proponiendo a partir de juegos de palabras desde la evocación constante a Dadá. "Bala" fue la primera, de ahí se pasó a componer palabras derivadas como "balada". Pronto surgieron otras palabras que, en principio, se referían al contexto dadaísta: un dado, un monóculo, una bala, un reloj...

Posteriormente, la búsqueda fue derivando hacia territorios propios, contemporáneos, pero se mantuvo, conscientemente, el mecanismo dadaísta de creación que sedujo a las artistas desde el principio, el azar, el juego, el objeto encontrado. Poco a poco los objetos fueron mutando conforme se iba avanzando en la propuesta. Día a día se fueron acumulando objetos, algunos encontrados entre los muchos cachivaches que las artistas guardaban en sus estudios, otros fueron comprados en tiendas de objetos curiosos e inútilmente atractivos y otros fueron arrancados de su funcionalidad para formar parte del libro objeto de artista y se iban situando en los huecos de las hueveras.

Simultáneamente se fueron realizando las ilustraciones, cada componente del grupo realizó diez, una por objeto: Amparo Alepuz se centró en el diseño gráfico vectorial para desarrollar tipografías con diferentes tipos de imprenta y de recortes de letras de revistas de los años 50´s y 60´s; con ellas se crearon 10 nuevas palabras, tratadas como elementos gráficos y objetuales, combinadas con otras maneras de retruécanos y recursos lingüísticos: Sudokus, crucigramas, emojis y toda clase de figuras alegóricas, simbólicas, metafóricas... (Figura 4, Figura 5).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Rocío Villalonga se interesó por la reproductibilidad del *objet trouvé*, teniendo presente tanto a Walter Benjamin como a los dadaístas y surrealistas a la hora de conceptualizar, crear/construir y fotografiar sus objetos autorreferenciales, fragmentados, híbridos, sorprendentes. Las teorías de Morin y Lyotard en relación a la autorreferencialidad, (Cifre, 2003) en relación a la fragmentariedad, como dos de las prácticas discursivas más características de los discursos del arte contemporáneo, han supuesto un profundo apoyo para fragmentar el objeto y su carga semántica hasta subvertirlo (Figura 6, Figura 7). Como señala Benjamin:

> *Hacia mil novecientos la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal, que le permitía no sólo convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas y someter su acción a las más profundas transformaciones, sino conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos. Nada es más sugerente para el estudio de este estándar que el modo en que sus dos manifestaciones distintas _la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico_ retroactúan sobre el arte en su figura heredada. (Benjamin, 2003:40-1)*

Lourdes Santamaría estudió a las mujeres dadaístas y surrealistas para rendirles homenaje mediante sus 10 collages digitales, partiendo de una perspectiva de género y de reivindicación del importante papel que estas jugaron de forma activa en los años convulsos de la Europa entreguerras, yendo desde el Cabaret Voltaire de Zúrich a los bares de París: Hanna Hoch, Claude Cahun, Dora Maar, Meret Oppenheim, Sophie Taeuber -Arp, Lee Miller, son algunas de las mujeres que no se conformaron con un rol de musa, sino que fueron artistas vanguardistas e innovadoras en sus técnicas y conceptos, como apunta Estrella de Diego (1995) (Figura 8, Figura 9).

La ambición objetual/espacial desarrollada en este trabajo artístico, se originó desde el germen que revolucionó el arte en el siglo pasado: los lenguajes tridimensionales y objetuales empezaron a evidenciarse no solo por estos nuevos recursos sino también por la destrucción del aura de la obra que anunciaba (Benjamin, 2003) en su texto coetáneo de 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Esta ruptura de la puesta en escena es de la que se apropió MISE en PLIS para intervenir en el objeto y el espacio desde su condición contemporánea.

OUI... DADA C´EST MOI. Historia de un huevo logra una metamorfosis del objeto/libro/artístico y emplea el Manifiesto como expresión político-artística, que MISE en PLIS lleva a los circuitos artísticos y entornos académicos para exponer y legitimar la obra, valiéndose a su vez de los mass-media para difundirla (Figura 10).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

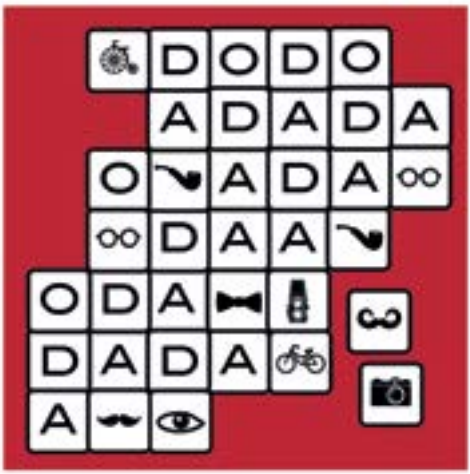


Figura 4 · Amparo Alepuz, *Oda a Dadá*. Ilustración digital. (MISE en PLIS, 2016). Fuente MISE en PLIS.
Figura 5 · Amparo Alepuz, *Peón Power*. Ilustración digital. (MISE en PLIS, 2016). Fuente MISE en PLIS.
Figura 6 · Rocío Villalonga, *Cremallera*. (MISE en PLIS, 2016). Fuente MISE en PLIS

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Rocío Villalonga, *Tapón*. (MISE en PLIS, 2016). Fuente MISE en PLIS
Figura 8 · Lourdes Santamaría, *Hanna Hoch in Weimar*. Collage digital. (MISE en PLIS, 2016). Fuente MISE en PLIS.

Figura 9 ·Lourdes Santamaría, *Lee Miller eyes*. Collage digital. (MISE en PLIS, 2016). Fuente MISE en PLIS.
Figura 10 · MISE en PLIS, 2016. Libro de artista. Detalle. Fuente MISE en PLIS.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2.1.2. *#MISEENPLISURBANART. Work in progress*

Finalizamos con el más reciente proyecto artístico de Intervención urbana de MISE en PLIS que parte de los ODS: Objetivos de Desarrollo Sostenible de la ONU. Un proyecto de carácter didáctico y colaborativo que toma como soporte de actuación el espacio público mediante la intervención sobre *graffitis*, estarcidos y *collages* de la ciudad, aunando logos + grafos, ya que el grupo se vale de la capacidad icónica, comunicativa y de accesibilidad de estos elementos. La intervención se concreta en el diseño de plantillas con iconos y mensajes ODS, la creación de una web y un código QR, conteniendo una breve descripción del proyecto y un manual de participación en el mismo.

Al mismo tiempo el grupo realizará una campaña en Instagram y Facebook para difundir e invitar al público a participar, en la que se difundirán los ODS, el manual de participación, las plantillas y el código QR. Los participantes podrán imprimir el material para intervenir en los muros de su ciudad y documentarlo con fotografías y/o vídeo y geolocalización para difundirlo en las redes y en la web URBAN ART PROYECT #miseenplisurbanart. Se incluirán intervenciones del colectivo sobre graffitis en Valencia, como ejemplo. Se trata de un *work in progress* colaborativo y didáctico de largo recorrido en tiempo y espacio, que pretende expandir los logos+grafos ODS por el mundo.

Conclusión

Podríamos sintetizar las conclusiones más relevantes en estos puntos:

A la hora de analizar la obra gráfica de MISE en PLIS hemos observado como han desarrollado la forma del propio objeto, recurriendo también a su análisis sintáctico. A medida que se avanzaban en esos aspectos externos se unían los aspectos semánticos: La pérdida de significación de los objetos y la resignificación de estos ha sido uno de los objetivos clave de este grupo artístico.

Se ha seleccionado la obra gráfica referente a cada objeto atendiendo a razones como: pérdida de significación y fragmentalidad, en las que el collage analógico fue el punto de partida y la digitalización para su reproductibilidad técnica y su serialización.

Enfatizar la idea de fragmentalidad y multiplicidad les ha permitido deconstruir el mundo "real" bajo el cual uno observa los objetos. La posibilidad de disponer de los objetos aisladamente ha significado una tremenda fuente de inspiración para poder generar esta obra libro de artista objetual que quebranta la apariencia, la significación, y los valores de utilidad de estos, posibilitando elaborar nuevos discursos escondidos en ellos, a partir de la modificación de los significantes no explicitados en la nomenclatura de los propios objetos.

Referencias

Bataille, Georges (1984) *Historia del ojo*. Barcelona, España: Tusquets Editores. ISBN: 978-989-8300-93-5.

Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F.: Itaca. ISBN-10: 9687943483 e ISBN-13: 978-9687943480.

Cifre, Patricia (2003) *De la autoconciencia moderna a la metaficción postmoderna*. España: Ediciones Universidad de Salamanca. ISBN-10: 8478006982 e ISBN-13: 978-8478006984.

De Diego, Estrella (1995) *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas*. Barcelona, España: Edita Fundación la Caixa. ISBN: 84-76664-529-5.

De Michelli, Mario (2006) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 978-84-206-7883-2.

Stangos, Nikos (2004) *Conceptos de Arte Moderno*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 978-84-206-7053-9.

Tzara, Tristan (1994) *7 Manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets. Cuadernos ínfimos 33. 6ª edición. ISBN: 978-84-9066-164-2.

Nota biográfica

Amparo Alepuz es artista plástica y visual, Profesora Titular de Universidad (Dibujo) e investigadora en el Departamento de Arte de la Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández de Elche (Alicante, España). Doctora en Bellas Artes por la Universidad Miguel Hernández. Miembro del Centro de Investigación en Arte (CÍA), su principal línea de investigación aborda la ilustración contemporánea desde las prácticas artísticas y sus aplicaciones en la cultura visual post-analógica. Forma parte del grupo MISENPLIS desde el que tiene activas varias líneas de creación/acción/intervención: #misenplisdada, #misenplisurbanart, #misenplisbauhaus.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2609-4159

Email: a.alepuz@umh.es

Dirección: Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, Centro de Investigación en Arte. Av. de Benidorm, s/n. 03590, Altea, Alicante, España.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O cinema em 360 graus de Tadeu Jungle: imersão e subjetividade no documentário em realidade virtual

Tadeu Jungle's 360-degrees Films: immersion and subjectivity on virtual reality documentaries

ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual do Paraná, Campus II-Curitiba, Rua dos Funcionários, 1357, CEP 80035-050, Curitiba, Paraná, Brasil.

Resumo: O artigo observa os documentários em 360 graus do artista brasileiro Tadeu Jungle, "Rio de Lama" (2016) e "Ocupação Mauá" (2018), no intuito de traçar uma reflexão sobre o olhar da câmera e os dispositivos de realidade virtual. A partir do conceito de "circunstância da tomada" elaborado por Fernão Ramos (2012) e das suas relações com a indicialidade da imagem documental, consideramos a centralização do receptor na esfera de vídeo e as implicações possíveis nos processos de identificação no cinema.

Palavras chave: realidade virtual / cinema / documentário.

Abstract: *This paper observes two 360-degree documentary films directed by brazilian artist Tadeu Jungle, "Rio de Lama" (2016) and "Ocupação Mauá" (2018), outlining a reflection on the eye of the camera and virtual reality devices. Starting from the concept of the "circumstance of the shot" proposed by Fernão Ramos (2012) and its relations to indiciality and the documentary image, we then consider the central position of the spectator inside the video sphere and the possible implications of that position to identification processes through film.*

Keywords: *virtual reality / film / documentary.*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. A tragédia em Mariana e o cinema de Tadeu Jungle

No dia 5 de novembro de 2015, o rompimento da barragem do Fundão, pertencente à mineradora Samarco, provocou uma das maiores tragédias ambientais do Brasil. A vila de Bento Rodrigues, no município de Mariana, estado de Minas Gerais, foi varrida pela enxurrada de lama tóxica composta pelos rejeitos da exploração de minérios. Dezenove pessoas morreram, a comunidade foi devastada, e os impactos ambientais e econômicos da poluição do Rio Doce ainda estão a ser sentidos. Um ano depois, em 2016, o artista multimídia brasileiro Tadeu Jungle dispõe-se a retratar a tragédia em Mariana no que viria a ser o primeiro documentário em realidade virtual do país. "Rio de Lama" é um filme de 9 minutos realizado em 360 graus: a cada plano, somos levados a ocupar a posição central de uma esfera de vídeo captada em meio aos destroços de Bento Rodrigues, enquanto ouvimos de seus sobreviventes sobre a vida — e a morte da comunidade. O filme pode ser visto através de dispositivos de realidade virtual como o Oculus Quest/Rift, HTC Vive, entre outros. Alternativamente, é possível visualizar o filme na plataforma de vídeos Youtube, utilizando-se para isto o mouse a fim de controlar os movimentos de câmera.

Tadeu Jungle nasceu em São Paulo em 1956, tendo se graduado em Comunicação Social pela ECA-USP. Trabalhou nas áreas de videoarte, cinema, televisão, e nos anos mais recentes se dedica aos filmes em realidade virtual. "Rio de Lama" (2016), "Fogo na Floresta" (2017) e "Ocupação Mauá" (2018) compõem uma trilogia de filmes de impacto social realizados pela produtora de realidade virtual JungleBee, a qual o artista integra.

Neste artigo, buscamos refletir a respeito do olhar da câmera e os dispositivos de realidade virtual. De que forma pensamos a cinematografia e a montagem para filmes imersivos? Como o olhar e a subjetividade são negociados entre o sujeito interator e a câmera em um filme em realidade virtual? E de que forma estas questões se atravessam pela indicialidade na imagem-câmera? Para alcançar esta reflexão, retomaremos alguns conceitos caros ao estudo do documentarismo e do cinema, ao mesmo tempo em que consideramos os possíveis impactos da realidade virtual na experiência do documentarismo.

2. No centro da imagem: a circunstância da tomada

Em entrevista à revista Trip (2020), Jungle descreve o filme em realidade virtual como um "teatro de arena invertido": "você está no centro da ação e a ação acontece ao seu redor". Evidencia-se, nessa declaração do artista, a percepção de uma convergência das imagens em direção ao receptor — o envergar de um ponto de vista ancorado não apenas na representação visual da realidade, mas

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

no posicionamento espacial do espectador forçosamente dentro da cena ou, para ser mais específico, exatamente no centro do "plano" esférico. O artista reforça o caráter empático das imagens em realidade virtual enquadrando especificamente o envelopamento do receptor como operativo na função de transportá-lo, por assim dizer, para uma outra realidade:

> *A realidade virtual é o primeiro formato audiovisual a ser disruptivo, desde que o cinema foi criado. Porque agora você não retrata a realidade através de um retângulo. Você faz a realidade virtual, ela é uma esfera. Então o impacto é muito grande, você passa a acreditar que está naquele local. (Jungle, 2020)*

De fato, ao se configurar *em torno* do espectador, a imagem em 360 graus instaura-o no centro de uma abertura para aquilo que Fernão Ramos (1998) chama de "circunstância da tomada." No filme documentário, essa abertura se apóia na indicialidade da imagem de forma a potencializar o movimento do receptor em direção ao momento da gênese da imagem capturada.

> *Longe de designar uma objetividade fechada em si, a ontologia irá apontar para a relação do espectador com a circunstância da gênese da imagem (a tomada). Isto através de um saber prévio deste sujeito espectador que interage com o saber do sujeito que sustenta a câmera na tomada sobre o destino de sua atividade. É para esta presença que, pela mediação da câmera, o olhar e o ouvido do espectador se direcionam, conformando nesta interação a ontologia da imagem. Em outras palavras, é exatamente em função da ontologia entre imagem e circunstância da tomada que este direcionamento pode estabelecer-se. É o saber social das potencialidades indiciais da câmera sobre seu suporte película, que determina implicitamente a fruição espectorial. (Ramos, 1998:4)*

É importante notar que, para Ramos (2012), a relação do sujeito receptor com o sujeito-da-câmera não implica necessariamente no reconhecimento do humano que empunha a câmera, mas sim uma relação entre a função indicial e o espectador (o que quer dizer que o efeito se produz mesmo quando a imagem é captada automaticamente ou por uma máquina). Uma função-olho, digamos, que centraliza o sujeito que vê no lugar da câmera. Logicamente, nem sempre essa centralização se dá de forma harmoniosa: no caso de «Rio de Lama», às vezes somos transplantados do ponto de vista humano, em uma altura média, para um plano rente ao chão, que transforma a escala dos objetos; depois, somos surpreendidos com o movimento tortuoso da câmera posicionada em cima de uma caminhonete. O estranhamento remete às reflexões que marcam o início do cinema e as tensões entre o que se configuraria como o cinema clássico e aquele defendido por cineastas como Dziga Vertov, ao qual chama de «Cine-Olho»:

> *Eu sou o Cine-Olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertenço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço voo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto voo junto aos corpos que caem ou que voam. (Vertov, 2003:302)*

Mas se o cinema é "uma escola de irracionalismo"e "manifesta características demoníacas" (Epstein, 2003:348), seu caráter monstruoso é domado pelas sucessivas operações de montagem clássica que tomam as rédeas da carruagem e direcionam o olhar do espectador de acordo com seus interesses. Esse jogo está paradoxalmente presente e ausente em um filme 360 graus como "Rio de Lama": aqui, o cineasta abre mão de parte da formação de sequências de imagens ao permitir que o receptor leve o olhar para onde quiser dentro dos limites da esfera. Por outro lado, como veremos, a natureza da imagem filmada não o permite abdicar das escolhas de angulação e posicionamento inicial do olho virtual, o que implica agir sobre a leitura das cenas de formas diversas do que numa montagem convencional.

Em uma das cenas mais marcantes do filme, a câmera se abre de frente a um pequeno palco. Nele, uma jovem nos olha (olha a câmera). Ela canta, com um leve sorriso, uma música que diz: "morte e choro, nunca mais; tristeza e dor, nunca mais." (Figura 1) Neste momento, somos cúmplices da emoção da jovem que canta, mas não é até que tomemos por nossa conta a decisão de dar-lhe as costas a fim de observar o espaço em que estamos, que o sentido da música e de sua expressão toma seu tom mais doloroso. Estamos dentro de uma pequena igreja completamente devastada pela lama tóxica (Figura 2). Os bancos de sentar se amontoam junto às paredes. Pegadas podem ser vistas na lama. A jovem continua a cantar, apesar do espaço, apesar do espectador. É o ato de romper com o olhar do personagem presente, através da ação corpórea real do giro, que nos leva ao impacto mais intenso da cena. A câmera filma tudo em volta dela; o editor escolhe o ponto de entrada na cena; quem escolhe fazer o movimento somos nós.

> *O sujeito-da-câmera existe sempre através do sujeito concreto espectador; é, portanto, determinado em sua característica de se remeter à situação de fruição, de poder existir para o espectador. Tem a qualidade particular de se lançar ao espectador trazendo em si, como forma, a maneira, pela qual se abriu e interagiu, como sujeito-da-câmera, em uma situação que houve e que o cercou, conforme deixam agora ver os traços seus, que se assemelham à forma especular. A presença como coisa-sujeito no mundo vem, então, marcar o sujeito-da-câmera com a característica que lhe é intrínseca e primordial: ele é aquele que está lá (na imagem ao vivo), que esteve lá no contexto da tomada, embora não esteja aqui, na fruição. (Ramos, 2012:91)*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Cena de "Rio de Lama" (Tadeu Jungle, 2016). Fonte: reprodução disponível em https://youtu.be/49YyDskuEAs. Acesso em 28/12/2020.
Figura 2 · Cena de "Rio de Lama" (Tadeu Jungle, 2016). Fonte: reprodução disponível em https://youtu.be/49YyDskuEAs. Acesso em 28/12/2020.

O artista italiano Pier Paolo Pasolini define o ato do cineasta como um ato duplo: primeiro arranca do caos as imagens, tornando-as *im-signos*, para só depois manipulá-las em estilemas (quase sintagmas). Assim o define para diferenciar este do ato da escrita, que opera sobre signos já historicamente estabilizados em uma gramática. Muda, silente, a concretude dos objetos não pode senão ser, o que não quer dizer que não possam comunicar. Pelo contrário, ao serem reconhecidos, os objetos trazem consigo potências significativas que já conhecemos e pelas quais navegamos cotidianamente, seja na experiência da vida ou nos sonhos e devaneios:

> *Mas é preciso então acrescentar de imediato que o destinatário do produto cinematográfico está também habituado a "ler" visualmente a realidade, isto é, a manter um colóquio instrumental com a realidade que o cerca enquanto ambiente de uma colectividade, expressando-se precisamente também através da pura e simples presença óptica dos seus hábitos e dos seus actos. O caminhar só pela estrada, mesmo com os ouvidos tapados, é um contínuo colóquio entre nós e o ambiente que se expressa através da imagens que o compõem: a fisionomia da gente que passa, os seus gestos, os seus acenos, os seus actos, os seus silêncios, as suas expressões, as suas "cenas", as suas reacções colectivas (...) em suma, os objectos e coisas que se apresentam carregados de significados e por isso "falam" brutalmente através da sua própria presença, são outros tantos exemplos possíveis. (Pasolini, 1985:138)*

Enquanto ouvimos as histórias dos moradores sobreviventes de Bento Rodrigues, tentamos a cada plano nos situar e compreender onde estamos a partir dos poucos índices da vila que restam. Um monitor, um brinquedo, uma roupa, uma parede, uma porta, tudo que surge no meio da lama é reconhecido (Figura 3). Talvez ali houvesse uma estrada. Mais à frente, se pudermos imaginar, um jardim, onde hoje há apenas o marrom da lama. Embora a maior parte de nós, com sorte, não saiba o que é a experiência traumática de uma enxurrada tóxica como a que varreu Mariana, todos podemos reconhecer nas imagens os traços das vidas que foram atravessadas por ela.

3. Identificação: o lugar do outro

Dois anos depois de "Rio de Lama", Tadeu Jungle realiza seu terceiro filme em realidade virtual. Trata-se de "Ocupação Mauá" (2018), que aborda a vida e os habitantes de um prédio em São Paulo ocupado pela população sem-teto. Mais uma vez, o potencial da filmagem em 360 graus para transportar o receptor a lugares onde não imaginaria estar é agenciado pelo artista com forma de empatia. Desta vez, no entanto, em lugar de dar a experienciar imersivamente o cenário de uma tragédia inimaginável que de outra forma seria vista pelas imagens via

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Cena de "Rio de Lama" (Tadeu Jungle, 2016). Fonte: reprodução disponível em https://youtu.be/49YyDskuEAs. Acesso em 28/12/2020.

Figura 4 · Cena de "Ocupação Mauá" (Tadeu Jungle, 2018). Fonte: reprodução disponível em https://youtu.be/jHPnvbSgFtE. Acesso em 28/12/2020 .

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

satélite que desumanizam a cidade de Mariana, Jungle nos transporta para o espaço de intimidade dos habitantes da metrópole (Figura 4), no exercício da vida banal e simples que a luta por moradia reivindica.

Em "Ocupação Mauá", os processos de reconhecimento são fundamentais não apenas para que as imagens "falem", nem somente para que se configurem como circunstância-da-tomada. Mais do que isso, chamam a atenção para os mecanismos que articulam estes dois movimentos na forma de identificação e projeção, fundamentos conceituais nas relações entre o olhar do espectador e o cinema clássico.

> *No cinema, a identificação primária é aquela pela qual o espectador se identifica com seu próprio olhar e se sente como foco da representação, como sujeito privilegiado, central e transcendental da visão. (...) Esse lugar privilegiado, sempre único e central, adquirido de antemão, sem qualquer esforço de motricidade, é o lugar de Deus, de sujeito que tudo vê, dotado de ubiquidade, e constitui o sujeito espectador a partir do modelo ideológico e filosófico do sujeito centrado do idealismo. (Aumont, 1995:263)*

Se no documentarismo observacional o mote é transformar a câmera em uma "mosca na parede", fazendo como que desaparecer o sujeito documentarista (ainda que apenas como efeito de linguagem), no documentarismo em realidade virtual a câmera faz convergir para si — e por extensão, ao receptor — todos os olhares e razão de ser de cada coisa representada de forma bastante literal. De fato, o corpo receptor parece sentir-se como que estando *lá*, ainda que esteja *aqui*. E é nesta diferença que parecem se embaralhar os processos de identificação e projeção que vimos sustentar o cinema clássico convencional.

Mas se "a câmera subjetiva é uma fatalidade inquestionável" na realidade virtual (Machado, 2002), poderia ser que esta câmera correspondesse ao discurso direto livre, a uma espécie de fluxo de consciência visual?

> *A câmera subjetiva insere imaginariamente o espectador dentro da cena, permitindo-lhe vivenciá-la como um sujeito vidente implicado na ação. Nesse sentido, tudo deve se passar como se a câmera representasse uma personagem e sobretudo uma personagem-chave dentro da trama, justamente a personagem que será assumida pelo espectador ao entrar na cena. (Machado, 2002)*

A questão é que, nos documentários ora observados, o personagem ao qual o espectador se identifica é justamente a própria câmera. Pois o olhar que se projeta em cena imersiva é um olhar que lá já está, como câmera, que é um outro do representado que está em sua presença. Se na narrativa clássica cinematográfica "cada situação que surge no decorrer do filme redistribui os lugares,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

propõe uma nova rede, um novo posicionamento das relações intersubjetivas" (Aumont, 1995:270), cada novo plano do filme imersivo reposiciona o receptor em um novo espaço, mas ainda, e sempre, como presença-câmera. De toda a potência do olhar divino da câmera que tudo sabe, somos reduzidos ao olhar restrito da câmera que nada pode saber além daquilo que já soube. *Estou lhe dando tudo o que vi*, diz a câmera, *nada mais me é possível*. Imóveis, fomos atraídos para o centro da esfera somente para vermos negada a liberdade prometida. Era uma armadilha?

Assim como somos transportados para dentro da cena, dela somos arrancados a cada corte; a montagem que no cinema clássico permite a navegação segura do espectador pelos planos distintos aqui é violento lembrete de uma não-presença. As mesmas técnicas que servem na montagem clássica para suavizar o abismo entre cada plano e criar a ilusão, pela falta, de um olho que tudo vê, entram em conflito justamente com a potência imersiva da câmera 360 graus. Um corte em "L", por exemplo, que deixaria o som se prolongar enquanto a imagem segue para outros pontos de vista, pode ser fonte de estranhamento no filme imersivo na medida em que nos perdemos abruptamente dos corpos de um casal que canta, na nossa frente, uma música alegre em Bento Rodrigues, suas vozes convertidas repentinamente em fantasmas. Não se pode voltar à sua presença. Tudo é tão intenso quanto transitório. Num filme, como na vida, não se pode lutar contra a implacável caminhada do tempo.

Conclusão

É neste ponto que as diferenças passam a desempenhar um papel de fricção que produz outros significados no filme em 360 graus. Se não estamos limitados ao retângulo, mas imersos na esfera, as escolhas sintagmáticas são deslocadas para o receptor, como vimos delineando. Observar isto, e depois aquilo, depois aquilo outro, torna-se uma dança de fato entre o receptor, seu corpo, e o corpo da imagem. No limite, contudo, se a mão que escreve o discurso nos permite espaço, não nos permite tempo. O tempo é prerrogativa da edição nos filmes de Jungle, pois alicerçados na forma fílmica: o cinema só é espaço enquanto tempo. E quem controla o tempo é o filme, e não o receptor. A dança, no ritmo, torna-se negociação.

Desta percepção de que somos subordinados ao tempo do filme, outra âncora se revela: também não podemos explorar o espaço tão livremente como imaginaríamos. A liberdade da esfera é relativa: pés imóveis, só o giro é possível na imagem em 360 graus. Esta questão fica mais evidente em "Ocupação Mauá", quando imergimos no interior dos espaços pessoais da comunidade que reivindica um

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

lugar para si na desigual metrópole somente para nos lembrarmos: este lugar não é nosso. Como convidados, não podemos abrir a porta da geladeira nem pôr os pés no sofá. Estamos dentro da cena apenas onde nos é permitido, e quando nos é permitido. Não estou no lugar do outro, estou no lugar que é do outro. De frente para ele, mas ainda como um outro que visita ou invade o seu espaço.

Pois o princípio da indicialidade que potencializa a abertura para a circunstância da tomada no documentarismo é também aquele que nos lembra, a todo instante, daquilo sobre o que Barthes (1997) diz: isto foi. Se me parece estar sendo, agora, e o sinto em meu corpo imerso, não é mais do que ilusão. A mim é permitido habitar momentaneamente no lugar do outro, mas não é permitido possuí-lo, apreendê-lo, sê-lo. No fim, o que Jungle propõe é ainda filme, documentário, discurso. Faz sentido que assim o seja; se possível fosse, não seria virtual, mas realidade.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Aumont, Jacques (1995) *A Estética do Filme*. Campinas: Ed. Papirus.

Barthes, Roland (1997) *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Epstein, Jean (2003) "O cinema do diabo" in: Xavier, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal:Embrafilmes.

Jungle, Tadeu (2020) "Inteligência Artificial: fim da humanidade ou salvação?" *Revista Trip Online*. [Consult. 2021-01-10] Disponível em URL: https://revistatrip.uol.com.br/trip-cast/inteligencia-artificial-fim-da-humanidade-ou-salvacao

Machado, Arlindo (2002) "Regimes de imersão e modos de agenciamento. in: *Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. INTERCOM — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. [Consult. 2021-01-10] Disponível em URL: http://comunidadesvirtuais.pro.br/hipertexto/home/Imersao%20e%20Agenciamento%20-%20Machadotexto5.pdf

Pasolini, Pier Paolo (1985) "O Cinema de Poesia" in: *Pasolini*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ramos, Fernão Pessoa (1998) "Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada", in: *Revista Imagens*, n° 8, Maio/Agosto de 1998, pp: 98-105.

Ramos, Fernão Pessoa (2012) A imagem-câmera. Campinas, SP: Papirus.

Vertov, Dziga (2003) "Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923" in: Xavier, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal:Embrafilmes.

Monumento a Norton de Matos, por Euclides Vaz: entre o espaço da criação e o espaço público, quão venturosa é a vida das estátuas?

Monument to Norton de Matos, by Euclides Vaz: throughout the creative and the public space, how venturous is the life of statues?

ANA LÚCIA PINTO* & SANDRA TAPADAS**

* AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Grupo de Investigação em Escultura do CIEBA, 1249-058, Lisboa, Portugal

** AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Grupo de Investigação em Escultura do CIEBA, 1249-058, Lisboa, Portugal

Resumo: O Monumento a Norton de Matos, inaugurado em 1961 em Huambo, Angola, é composto por 5 figuras de grande escala fundidas em bronze: o retrato de corpo inteiro do General Norton de Matos, e um grupo escultórico de alegorias às quatro virtudes cardeais. Concebido pelo escultor Euclides Vaz (1916-1991) e implantado na praça central da cidade, o monumento foi posteriormente retirado do espaço público e veio a ser reimplantado num jardim próximo, sendo alterada a disposição, cota, e demais aspetos fundamentais na integridade da sua composição. Neste estudo, assinalamos possíveis relações entre escultura e lugar, monumento e polis, bem como os efeitos da deslocação dos contextos originais.

Palavras chave: Euclides Vaz, monumento, (des) localização, espaço público, composição escultórica

Abstract: *The Monument to Norton de Matos, inaugurated in 1961 in Huambo, Angola, consists of 5 large-scale figures cast in bronze: the full-length portrait of General Norton de Matos, and a sculptural group of allegorical figures representing the four cardinal virtues. Conceived by the sculptor Euclides Vaz (1916-1991) and implanted in the central square of the city, the monument was later removed from the public space and came to be reimplanted in a nearby garden, suffering important changes in its layout, placement height, and other fundamental aspects regarding the integrity of its composition. In this study, we point out possible relationships between sculpture and place, monument and polis, as well as the effects of the original contexts' displacement.*

Keywords: *Euclides Vaz, monument, (re) localization, public space, sculptoric composition*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Na segunda metade do século XX, a principal transformação política em Portugal foi a mudança de um regime autoritário — o Estado Novo, implementado em 1933 — para um regime democrático, após a Revolução de 25 de abril de 1974. Esta mudança originou processos de descolonização dos territórios ultramarinos levando à sua constituição em Estados independentes. Consequentemente, os símbolos políticos, artísticos e culturais associados ao Estado Novo foram manifestamente renegados, o que se verificou nas primeiras ações dos governos de transição das ex-colónias, com a remoção dos monumentos coloniais do espaço público. Destes, alguns vieram a ser transportados para museus e depósitos, ou recolocados em zonas de menor visibilidade e prestígio.

A obra de estatuária pública produzida por Euclides Vaz (1916-1991), vista à luz destes acontecimentos históricos aos quais se encontra associada, constitui um estudo de caso que se qualifica entre o *sui generis* e o paradigmático, na medida em que vários dos monumentos que a constituem foram retirados dos locais para onde foram concebidos. O presente artigo, versa o Monumento a Norton de Matos (inaug. 1961, Nova Lisboa, Angola) que em si integra 5 figuras de grande porte: a estátua retrato do General Norton de Matos e quatro figuras femininas alegóricas em representação das quatro virtudes cardeais — prudência, justiça, força e temperança. Implantado numa prestigiada área da cidade, topograficamente assinalado com um grande obelisco, este monumento foi literalmente derrubado na sequência das alterações políticas e territoriais. Após a independência de Angola, vem a dar-se a sua reimplantação, mas, desta feita, assumindo uma disposição diversa e uma localização menos notável. Danificadas durante a guerra civil, as estátuas apresentam até hoje inúmeras marcas de balas, relacionando-se de modo íntimo com os diferentes momentos históricos sobrevindos desde a sua inauguração, quer na sua aura e significado, quer na sua própria matéria, diríamos mesmo na sua *pele*.

Analisamos as consequências desta alteração quanto à implantação e composição do monumento, cujo significado se considera parcialmente mutável, quer em função do seu valor intrínseco -ou autónomo — ligado à própria arte escultórica, ao escultor, à composição e à produção da obra, quer daquele que o vem transcender, *i. e.* os sucessivos valores que lhe são atribuídos ou justapostos pelo(s) espaço(s) público(s) por si habitado(s).

2. Monumento a Norton de Matos

O general José Norton de Matos (1867-1955), foi um militar e político português, responsável pela elevação de Huambo a sede de município, em 1912.

O Monumento a Norton de Matos, inaugurado a 8 de agosto de 1962, por época das Comemorações dos 50 anos da então cidade de Nova Lisboa, assim designada desde 1928, resultou de uma iniciativa da Câmara Municipal (de Nova lisboa) subscrita pelo seu Presidente, Dr. Carlos Ferreira que,

> *altamente empenhada em erigir um monumento condigno ao eminente Português, que foi dos maiores governadores de Angola (...) abriu uma subscrição pública com vista ao angariamento de fundos para a construção de um Monumento que perpetue em Nova Lisboa a memória do General Norton de Matos (Casimiro, 1955:124)*

Originalmente, o Monumento é composto por uma estrutura arquitectónica em escadaria, com um grande obelisco no centro do seu plano assim elevado, pela estátua a Norton de Matos e pelas estátuas das quatro virtudes cardeais, prudência, justiça, força e temperança: as estátuas das Virtudes dispostas em arco de círculo, num dos extremos, e a de Norton de Matos (sobre um pedestal ligeiramente mais alto que os demais) no extremo oposto e à frente do obelisco (Figura 1 e Figura 4).

As estátuas fundidas em bronze, representadas de pé, em escala maior que o natural, assentam sobre bases que fazem parte da modelação e, como tal, também da fundição, estando estas por sua vez apoiadas em pedestais construídos por blocos de pedra talhada que lhes são proporcionalmente inferiores em altura (Figura 2). Numa breve observação distinguem-se desde logo os atributos que constituem a narrativa essencial:

— A figura de Norton de Matos segura na mão direita o diploma da fundação da cidade. Na sua atitude corporal, sóbria e com os braços caídos ao longo do corpo, transparece uma pose altiva e atenta. Com a cabeça inclinada em direção ao plano do olhar dos transeuntes (Figura 4), procurando uma comunicação direta e empática que possa quebrar uma certa aura de poder e autoridade inatingíveis, que lhe será imediatamente conferida pela ação de olharmos uma estátua a partir do plano mais baixo, o do chão, para a figura que nos sobressai e ultrapassa no alto do seu pedestal, assim como da sua maior dimensão.

— As alegorias das quatro virtudes cardeais são, todas elas, figuras femininas de grande porte que reforçam um carácter monumental de cariz arquitectónico, aludindo à função de cariátides tanto na sua disposição como na caracterização de uma certa genealogia comum entre as suas

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos, 1969. Angola-Huambo. Fonte: Luís Boléo
Figura 2 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos, s.d. Angola — Huambo, localização original. Fonte: Jean-Charles Pinheira

Figura 3 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos, s.d. Angola — Huambo, localização original. Fonte: Jean-Charles Pinheira

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

fisionomias, e apresentando uma caracterização consentânea com uma iconografia de tradição clássica, tal como consolidada por Cesare Ripa na sua Iconologia (1593). As quatro alegorias encontram-se vestidas com traje longo e capa, em pose solene e mostrando os respetivos atributos iconográficos, identificando-se facilmente cada uma delas:

1) A Prudência é representada segurando na mão esquerda uma serpente e na mão direita um espelho, no qual se olha a si mesma bem como a retaguarda. Sendo a figura que mais se aproxima ao programa de Ripa, não lhe coube a dupla face de *Janus* nele preconizada;
2) A Justiça, em pose semelhante à anterior, segura na mão direita a espada sem bainha, também ela vertical e apoiada no chão (à semelhança do bastão da Força). Na mão esquerda, segura as tábuas da lei, divergindo nesta caracterização do elemento *balança* descrito por Ripa no emblema da Justiça Divina;
3) A Força é representada numa pose frontal e simétrica, evocando as qualidades de suporte e estabilidade. Tem como atributo um bastão que segura com as duas mãos e que se apoia no chão, ao centro, operando como eixo da referida simetria;
4) A Temperança é representada apoiando o peso do seu corpo sobre a perna esquerda, enquanto que a perna direita — ligeiramente fletida — se destaca do corpo remetendo para o movimento suave e elegante da pose em *contrapposto*. A jarra que segura na mão direita, vertendo o seu implícito conteúdo sobre a taça na mão esquerda, remete para a diluição do vinho com água.

3. Vida das estátuas

3.1 Criação — implementação

O contexto da criação deste monumento encontra-se ligado à ideologia política do Estado Novo e ao programa da *Política do Espírito* de António Ferro (1895-1956). O papel do Monumento a Norton de Matos consistia em glorificar uma figura histórica portuguesa nas colónias e "afirmar a confiança e a fé de Angola nos destinos e no futuro da nação portuguesa" (Boletim Geral do Ultramar, 1962: 304). Assinalava assim duas ideias fundamentais: a legitimação de um regime político soberano e a afirmação de uma identidade nacional.

No entanto, existe um outro nível de significado que, ainda que programaticamente esteja contido no que vimos de referir, ilumina o programa artístico e compositivo da obra escultórica que habita este monumento. Norton de Matos

é representado como fundador da cidade ideal — a Nova Lisboa — e é assistido na sua ação pelas virtudes cardeais que norteiam a *polis* tal como fundada na República de Platão, e consolidada na ética aristotélica.

3.2 Abandono — derrube e negligência

Em 1975, após a independência, as estátuas foram tombadas dos seus pedestais e danificadas durante a guerra civil que se seguiu, permanecendo nelas visíveis até hoje as marcas do seu tempo e as agressões sofridas, como o são as perfurações por balas ou a perda (ausência) da espada da justiça, cuja anterior existência se confirma nos registos fotográficos da época e no modelo original em gesso, hoje ao cuidado do Museu da Cidade de Lisboa. A negação do Monumento a Norton de Matos por motivos de natureza ideológica tem origem precisamente no *valor de rememoração* — sentido original de monumento e com o seu modo de ação sobre a memória (Riegl, 2013:17) — e na sua capacidade de expressar e representar determinadas ideias, por um lado, e determinadas vivências, por outro. Neste caso, ele atua na memória coletiva de modo contrário ao intento da sua criação, tendo passado a símbolo de opressão: a comunidade — no seu todo ou em parte — já não se identifica com a figura ou mensagem que motivou a sua criação. O derrube atua, portanto, numa dimensão simbólica: se os monumentos desempenham um papel ativo na formação da memória e identidade de uma comunidade, a sua destruição ativa constitui um ataque à memória e identidade que eles incorporam, e o seu abandono traduz a retirada desse valor, traduzida já em esquecimento por omissão de cuidado e atenção.

3.3 Recuperação — Conservação e restauro

O estado atual de conservação do Monumento a Norton de Matos evidencia a valorização do seu *valor histórico* — através da paragem do seu processo de degradação, mas assumindo o tempo decorrido desde a sua criação, bem como os eventos de que é testemunho.

Através de uma análise comparada das fotografias do Monumento no seu lugar original e as tiradas na atual localização, é possível concluir que: 1) a estátua de Norton de Matos foi submetida a uma intervenção de restauro que, embora passível de questionamento, garantiu a sua estabilidade (Figura 6); 2) o Monumento foi reposto sob nova configuração num parque da cidade (Figura 4); 3) foi alvo de um projeto de requalificação que abrangeu as estátuas e o espaço envolvente (Figura 7).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos, 2019. Angola — Huambo, localização atual. Fonte: Victor Gama
Figura 5 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos — Estátua de Norton de Matos, 2019. Angola — Huambo, localização atual. Fonte: Victor Gama

Figura 6 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos — Pormenor de intervenção de restauro, 2019. Angola — Huambo, localização atual. Fonte: Victor Gama

3.4 Vida nova — reconfiguração e reimplantação

Nos dias de hoje, as estátuas ostentam as marcas de balas decorrentes da guerra civil e a ausência de diversos atributos, nomeadamente o diploma da fundação da cidade de Huambo na figura de Norton de Matos, o espelho, a espada, a parte superior do bastão e a jarra nas virtudes cardeais: Prudência, Justiça, Força e Temperança, respetivamente.

A reimplantação do Monumento no espaço público envolveu não só sua deslocação para um novo local, mas também a reconfiguração da disposição das estátuas, que ocupam e organizam o espaço de forma inteiramente distinta da original.

Aquando das festividades do 95º aniversário da cidade (2007), foi anunciado um projeto de requalificação (financiado pelo Governo do Huambo, familiares e amigos de Norton de Matos) do qual resultaram a limpeza das obras e a reparação dos pedestais que, sendo ainda frações dos originais, apresentavam também marcas de balas (Angop, 2007).

Na sequência destes trabalhos, a envolvente foi objeto de requalificação, tendo sido definido um caminho pedonal de acesso ao Monumento que incluiu a recolocação no mesmo espaço de uma outra estátua da autoria de Euclides Vaz: retrato de corpo inteiro do Coronel Vicente Ferreira (1874-1953), responsável pela passagem da denominação de Huambo para Nova Lisboa, em 1928. No

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

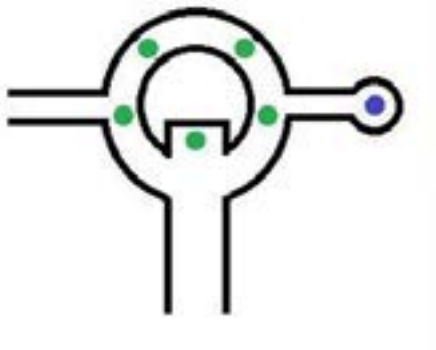


Figura 7 · Esquema da limitação do caminho pedonal e disposição das estátuas no espaço (a verde o Monumento a Norton de Matos; A azul a estátua a Vicente Ferreira) Fonte: Própria
Figura 8 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos — Matos — A Temperança 2019. Angola — Huambo, localização atual. Fonte: Victor Gama
Figura 9 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos — Vista posterior da Temperança — Pormenor das marcas de balas, 2019. Angola — Huambo, localização atual. Fonte: Victor Gama

seu todo, este projeto revela-se um núcleo coerente em todos os seus termos, quer na significação como na composição, apresentando valor plástico, histórico, político e cultural equilibrados. No entanto, além das consideráveis alterações já enunciadas, dá-se nota da alteração na sequência das virtudes.

4. Análise comparada

Originalmente, o Monumento a Norton de Matos ocupava um lugar de destaque, quer por estar implantado na rotunda central da cidade, quer pela sua proximidade com vários serviços administrativos do Governo — reforçando a sua ligação ao poder político (Boletim Cultural do Huambo, 1962: 11). A sua configuração relacionava-se com a especificidade da sua localização. "Na cidade de Nova Lisboa, o modelo resume-se a uma única praça-rotunda, que constitui o elemento gerador de onde irradiam oito avenidas retilíneas" (HPIP, 2013). Implantado no centro da praça, também o monumento atua como núcleo: com as estátuas alteadas sobre pedestais, e dispostas de costas para o obelisco central, o Monumento abre e projeta um alcance para lá do espaço a que estão circunscritas, sobre o público (particularmente pela direção do olhar de Norton de Matos) e sobre a cidade.

Sem a construção arquitectónica de origem, e sobre pedestais significativamente mais baixos, com a figura do general ao centro e à frente, ladeado pelas virtudes que, em semicírculo, estão voltadas na sua direção, as estátuas já não beneficiam da anterior visibilidade na cidade. A sua localização atual, num espaço de lazer, retira-lhes a força da (im)posição original: reimplantado num parque contíguo ao Museu Municipal — abrangido pelo Jardim da Cultura — e próximo do Centro Cultural e do Departamento de Ação Cultural, o Monumento é agora enquadrado como parte da história de Angola e de Huambo.

As características da composição inicial do Monumento a Norton de Matos permitiam a projeção no espaço envolvente das virtudes — e o que elas representavam — irradiando a partir do monumento sobre a cidade. Em franca oposição, a disposição presente remete as virtudes diretamente para a figura do retrato (Norton de Matos), trazendo o olhar para o centro do monumento e delimitando o envolvimento do observador com a obra. Esta organização cria uma barreira intuída, contendo e restringindo o espaço ocupado pelo Monumento.

Por último, mas não sem maior importância, a sucessão das virtudes foi também alterada. Tomando por referência na sua "leitura" a vista anterior do conjunto, passámos de ver, da esquerda para a direita, a sucessão Prudência — Justiça — Força — Temperança para Justiça — Prudência — Temperança — Força. Aparentemente sem significado, esta alteração ter-se-á dado por fatores que

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

podem ir da desatenção à não atribuição de importância até ao "erro" ou a uma clara intenção compositiva ligada à concepção da nova implantação. No entanto, a sucessão criada pelo escultor Euclides Vaz respondeu ao estudo profundo e conhecedor, que define a prudência como primeira Virtude. O estudioso da lei, da arte, da religião, da filosofia, da ciência política, da ética, e inúmeras linhas do conhecimento fundado na tradição greco-romana, desde Platão a S. Tomás de Aquino, conhecerá de imediato o valor atribuído à Prudência como principal virtude. Por outro lado, ao virar as figuras para o interior do monumento, é defensável que se procure uma harmonia que resulte do facto das quatro figuras poderem ser contempladas dentro do mesmo campo visual. Nesta linha orientadora, parece-nos vantajosa a composição atual que dispõe as figuras mais estáticas e verticais nos extremos, que são visualmente mais pesadas, reservando o centro para as figuras mais delicadas e com mais movimento, ou seja, visualmente mais leves. No entanto, consultando a obra de Euclides Vaz, e tomando em apreço as virtudes cardeais da sua autoria presentes no Tribunal de Santarém e no Tribunal da Relação do Porto, constatamos que a sucessão clássica é permanente, pelo que neste aspecto o monumento se encontra flagrantemente desvirtuado.

Conclusão

De acordo com o historiador Alois Riegl (1858-1905), os valores atribuídos aos objetos artísticos não se encontram neles mesmos, não existe um valor absoluto intrínseco, estando relacionados com atributos estruturais da obra, "um padrão por detrás da sequência temporal das obras de arte, um telos interno ou motivação, que Riegl personificou como *kunstwollen* — a vontade artística — de cada época (Wood, 1991: 8). Neste sentido, a *kunstwollen* permitiria encontrar afinidades formais e estilísticas entre as obras, refletindo um espaço e tempo próprios de um mesmo grupo e dependente das suas experiências. Esta análise pode levar a erros, pois embora existam relações mais próximas entre fenómenos da mesma área, cada artista opera no seu próprio tempo e onde a sua procura pessoal e a sua cultura são fontes de enriquecimento da arte em si.

> *Riegl pôs de lado a função, os materiais e a tecnologia, que considerou apenas como restrições negativas impostas à forma, meros "coeficientes conflituais", e deu ênfase `autonomia do desenvolvimento forma. Mercê do seu rigor, Riegl logrou evitar que a forma fosse confundida com as funções desempenhadas outrora, ou ainda hoje, pelo trabalho físico e também com as referências eventuais ao mundo, feitas pela forma, e os eventuais sentidos que possam ter sido, ou sejam ainda, criados por essas referências. (Wood, 1999:9).*

Erwin Panofsky (1892-1968), seguindo as bases iconológicas lançadas por Aby Warburg (1866-1929), aborda o conceito de *kunstwollen* proposto por Riegl, estabelecendo uma distinção entre intenção artística e intenção do artista:

> *Usamos a expressão "vontade artística" principalmente ao falar de fenómenos artísticos totais, da produção de um período, de um povo, ou de uma comunidade, enquanto a expressão "intenção artística" é geralmente usada para caracterizar a obra de arte individual (TL das AA, Panofsky, 1981:20)*

A este respeito, refere José Teixeira (1960 —) sobre a intencionalidade na obra de arte, que esta emerge "na sequência da interação entre a interpretação dos dados e o contexto mais ou menos imponderável da sua acção", como resultado de um "trabalho prévio de documentação que um artista tem de efectuar (acerca de um determinado assunto ou problema técnico), para fundamentar e tentar resolver algumas das suas opções estéticas". Acrescenta, sobre o recurso a adereços iconográficos e a liberdade interpretativa do artista, que este "(...) tem plena consciência da importância histórica sem que com isso iniba, em demasia, a sua ideia de interpretação (...)." (Teixeira, 2011).

Panofsky reinterpretou a *Kunstwollen* "como sendo o *Sinn* imanente, ou o sentido de uma sucessão de fenómenos artísticos apenas acessível através da análise desses fenómenos, feita de acordo com categorias formais *a priori*, se poderia atingir o *Sinn*" (Wood, 1999:13-4), e definiu a necessidade de uma interpretação fundada no saber sistemático, que tem a interpretação iconológica como o meio para alcançar o significado intrínseco da obra. De acordo com o historiador, o método de interpretação iconológico defende que a atividade artística tem valores simbólicos inerentes ao artista e, portanto, ao nível do seu inconsciente, fornecendo informações acerca de aspetos políticos, religiosos, filosóficos e sociais do artista, de uma determinada época e de um lugar.

> *A iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica (Panofsky, 2011:54).*

A metodologia proposta por Panofsky considera a existência de uma ligação entre forma e conteúdo, partindo da premissa que toda a forma expressa valores simbólicos. Em "A perspetiva como forma simbólica" (e com base no conceito de forma simbólica de Cassirer) o autor aborda a questão da perspetiva enquanto técnica de representação que exige um posicionamento espacial

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

específico do observador em relação à obra — exige uma visão perspetiva. Neste contexto, é compulsório estabelecer uma afinidade com o conceito de composição, descrito por Rudolph Arnheim (1904-2007) como a "disposição de elementos visuais que criam um todo autónomo e equilibrado, estruturado de tal modo que a configuração das forças reflete o significado da manifestação artística" (Arnheim, 1990:284). Esta organização obedece a regras fundamentais, sobre conhecimentos particulares de percepção visual, morfologia e proporção, pelo que, quando as estátuas são sujeitas a alterações de lugar ou contexto cultural, afeta a sua leitura e valorização e dá-se uma re-significação.

No caso do projeto de reimplantação do Monumento a Norton de Matos, as alterações compositivas terão tido inevitáveis consequências, sendo imprescindível analisar o teor destas alterações. A natureza destas últimas, por sua vez, carece da exploração de hipóteses várias, na impossibilidade da observação *in loco* decorrente das atuais restrições por via da pandemia (Sars-Cov-2). A forma como o Monumento a Norton de Matos ocupa o espaço afeta as suas características formais e conceptuais, condicionando a nossa percepção/fruição, sendo inegáveis as que passamos a relatar:

A localização original sugere o favorecimento da vista frontal das estátuas: isto é percebido pela sua posição "de costas" em relação ao obelisco, o elemento central, a partir do qual as estátuas se organizam, sem características importantes nas vistas laterais e posteriores. Se, num primeiro momento, tenderíamos a dizer que o posicionamento atual favorece a sua tridimensionalidade e realça estas vistas, a envolvente urbanística contraria esta perceção definindo um percurso e um convite à deslocação até ao — e no — espaço interior criado pela disposição circular das estátuas (voltadas para o seu interior).

Por outro lado, ao diminuir drasticamente a cota das estátuas, modificou-se a relação de perspetiva e equilíbrio entre elas e os pontos de vista do observador. Consequentemente, elas tornaram-se visualmente reduzidas e pesadas. Note-se em particular a figura de Norton de Matos, que na disposição original, se apresentava como uma figura robusta com uma pose altiva e que agora se apresenta visualmente disforme, exacerbando o volume do torso.

O projeto de reimplantação do Monumento a Norton de Matos vem alterar a composição artística, mas não respeita totalmente a natureza escultórica da composição original, dentro do que se pode considerar exequível. Ao não incluir a reconstituição das condições compositivas originalmente previstas e consideradas pelo escultor, as relações que as estátuas estabelecem agora entre si desafiam parcialmente a sua sustentabilidade estética e prestam-se a novos significados. Porém, esta re-significação permitiu estabelecer um novo

contexto de interpretação e fruição do monumento, ao mesmo tempo que constituiu um ato de preservação.

O Monumento a Norton de Matos, criado para reforçar o discurso político colonialista, é um exemplo claro da continuidade *do seu valor de uso,*

> *inerente a todos os monumentos históricos, quer tenham conservado o seu papel memorial original e as suas antigas funções, quer tenham recebido novos destinos, estando aí incluídas as funções museológicas (Choay, 2014:171).*

A atual localização e configuração do Monumento a Norton de Matos não procura o retorno ao passado na perspetiva comemorativa de um herói ou de um feito. Consequentemente, afasta-se do seu *valor de memória intencional* e aproxima-se do seu *valor histórico*, narrando uma história viva e continuada e atuando na memória coletiva enquanto testemunho que organiza e liga o passado e o presente. Desta forma, ele preserva a sua função original — um discurso oficial — mas enquadrado na formação identitária do presente, que já não reconhece qualquer papel preponderante ao antigo colonizador. Ao mesmo tempo, e não sem alguma beleza e ironia, o que era a celebração da cidade e da sua fundação através do grandioso monumento à pessoa e visão do fundador, torna-se um espaço de passeio e lazer, de convivência num plano da cidadania quotidiana, de fruição estética e histórica, passando as virtudes cardeais a dizer respeito à memória do General Norton de Matos e à sua convivência com o presente de Huambo e não à memória da anterior polis ultramarina de Nova Lisboa.

Agradecimentos
Ao Victor Gama, pelo generoso registo fotográfico e videográfico do Monumento a Norton de Matos, que em muito facilitou — e aprimorou — a análise comparada apresentada neste estudo.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Agência Angola Press (2007. Setembro 21*) Huambo: Lançada 1ª pedra para requalificação do monumento Norton de Matos*. [Consult. 2020-01-14] http://m.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/sociedade/2007/8/38/Huambo-Lancada-pedra-para-requalificacao-monumento-Norton-Matos,52877975-e378-42b1-8b62-1c32eb9cad71.html

Arnheim, Rudolf (1990) *O poder do centro*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-0806-4

Boletim Geral do Ultramar (1962) Cinquentenário de Nova Lisboa. *Agência do Ultramar*, 446/447 agosto setembro, 303-307. [Consult. 2020-01-21] http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/BGC/BGU-N446-447&p=307

Casimiro, Augusto (1955) Monumento em memória do Norton de Matos. *Seara Nova*, 1305/1310 julho-dezembro, 124. [Consult. 2020-12-27] http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.105.031&pag=60

Choay, Françoise (2014) *A alegoria do património*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1274-0

Panofsky, Erwin (1981) The concept of artistic volition. (Kenneth J. Northcott, Joel Snyder trad.) *Critical Inquiry,* Vol 8 (1), 17-33 (Publicação original em 1920)

Panofsky, Erwin (1999) *Perspetiva como forma simbólica*. Edições 70. ISBN 972-44-0886-8

Panofsky, Erwin (2011) Significado nas artes visuais. Perspetiva. ISBN 8527302438

Riegl, Alois (2013) *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1713-4

Teixeira, José (2011) Pesquisa, teoria da arte e investigação artística — Pensar para fazer/ Realizar para reflectir*". Investigação em arte e design/ Fendas no método e na criação,* Vol II, 248-265. http://hdl.handle.net/10451/6555

Wood, Christopher (1999). Introdução. In Erwin Panofsky, *Perspectiva como forma simbólica* (9-25). Edições 70. ISBN 972-44-0886-8

Notas biográficas

ANA LÚCIA PINTO é Licenciada em Escultura (FBAUL 2013); Mestre em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea (FBAUL 2015); doutoranda em Belas Artes — Escultura (FBAUL, em curso). Investiga sobre a estatuária pública portuguesa (século XX), em situação de localização e/ou composição distinta daquela que lhe foi atribuída pelo escultor.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3566-0151
Email: pinto.ana@e-belasartes.ulisboa.pt
Morada: Faculdade de Belas-Artes, Grupo de Investigação em Escultura do CIEBA, Largo da Academia Nacional de Belas Artes/ 1249-058, Lisboa, Portugal

SANDRA TAPADAS é Escultora e Professora Auxiliar (FBAUL). Licenciada em Artes Plásticas — Escultura (FBAUL, 1999), Mestre em Desenho (FBAUL, 2006) e Doutora em Belas Artes — Escultura (FBAUL, 2016) com a tese "A composição do rosto na escultura: o escultor e o olhar escultórico". Cofundadora do Grupo do Risco (2009). Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7961-749X
Email: s.tapadas@belasartes.ulisboa.pt
Morada: Faculdade de Belas-Artes, Grupo de Investigação em Escultura do CIEBA, Largo da Academia Nacional de Belas Artes/ 1249-058, Lisboa, Portugal

A Inovação da Morfologia através de Julio González

Morphology Innovation through Julio González

ANA MENA

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) — Secção de Escultura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, e Instituto Politécnico de Castelo Branco, Escola Superior de Artes Aplicadas (IPCB-ESART), Centro de Investigação em Património, Educação e Cultura (CIPEC), Campus da Talagueira, Avenida do Empresário, 6000 Castelo Branco, Portugal. E-mail: ana.mmena@gmail.com

Resumo: O processo de criação escultórico pressupõe o domínio de uma linguagem própria, dos elementos visuais: o ponto, a linha, o plano, o volume, a matéria, a cor, a textura, o espaço, o movimento, entre outras. A escultura constitui um todo como meio técnico que se apoia no seu processo de materialização. Júlio Gonzalez foi um dos precursores da escultura em ferro, pois usou a matéria de forma sistemática, abrindo assim o caminho para um dos períodos mais prolíferos na história da escultura.

Palavras chave: escultura / morfologia / aço.

Abstract: *The sculptural creation process presupposes the mastery of it's own language, of the visual elements: the point, the line, the plane, the volume, the material, the color, the texture, the space, the movement, among others. Scupture constitutes a whole as a technical means that is supported by it's materialization process. Julio González was one of the precursors of iron sculpture, as he used he material in a systematic way, thus paving the way for one of the most prolific periods in the history of sculpture.*

Keywords: *sculpture / morphology / steel.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 23/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Este texto propõe uma abordagem à obra de Júlio Gonzalez (1876-1942) um dos precursores da escultura em ferro, pois usou a matéria de forma sistemática abrindo assim o caminho para um dos períodos mais prolíferos na história da escultura. Os seus trabalhos excedem o imaginário do cubismo, alternam a abstração com a figuração, a originalidade com a exatidão das soluções formais. O ferro e o aço foram materiais que vieram para ficar no domínio da escultura, e entraram definitivamente no início do século XX. Ao serem o suporte para um conjunto de obras encontrava-se os traços, os vincos ou os sulcos do martelo, do cinzel ou do maçarico de solda, onde a tensão do ferro ou do aço deixasse a marca do escultor.

2. A Era Industrial

A industrialização ocorreu durante o século XVIII onde o conceito de progresso — sinónimo de novo e bom, maior e melhor — foi aplicado sobretudo na arquitetura. O advento de novos materiais e métodos de construção permitia novas soluções, formas, padrões que viabilizaram o desenvolvimento de estruturas que assentavam na construção de vãos maiores, e na possibilidade de alcançar a verticalidade. A *Torre Eiffel* em Paris, inaugurada aquando da Exposição Mundial de 1889, comemorativa do 1º centenário da Revolução Francesa de (1789-1799), é um exemplo desta nova tipologia (Haworth-Maden, 1998:20). A torre, com trezentos metros de altura, é construída em ferro e aço fundido pelo sistema de treliça, ou seja, uma estrutura composta por cinco ou mais unidades triangulares construídas através de elementos retilíneos cujas extremidades são unidas em pontos, denominados nós.

Do ponto de vista técnico o ferro oferecia igualmente condições favoráveis à aplicação de novos conhecimentos, no que concerne à resistência dos materiais. O uso do metal torna-se sinónimo de calculabilidade, pois além de ser à prova de fogo, o ferro transmite também estabilidade.

O recurso ao ferro, oriundo do método de construção pioneiro da Torre Eiffel veio a ter continuidade no século XX, onde a montagem técnica como princípio do trabalho influenciou a nova criação escultórica. A escultura começa a ser pensada como construção, e não como representação, estabelecendo a proximidade com a arquitetura na escolha dos materiais, dos procedimentos, e dos objetivos.

2.1 Morfologia da Escultura em Aço

Durante o século XX com a chegada das correntes artísticas resultantes de uma necessidade de repensar as tradições técnicas e conceptuais, a escultura torna-se mais abrangente pelos recentes processos e técnicas — como a *colagem*, a *assemblage,* e a construção —, e pela utilização dos novos materiais como o ferro, o aço, o vidro e o plástico.

A escolha das novas matérias e técnicas aplica-se, não só ao aparecimento dos diferentes materiais industriais, como à vontade dos vanguardistas modernos, quererem explorar outras metodologias com o objetivo de criar novidade e de se colocarem à frente do progresso tecnológico.

Os escultores modernos trabalhavam diretamente com os metais ferrosos (ferro, aços) e não ferrosos (cobre, latão, chumbo, alumínio), e estas matérias tornaram-se o meio de expressão por excelência da escultura. Ao trabalhar os metais através têm dois processos: a frio — por meio da deformação, do corte, da união, do repuxado — ou a quente — por meio da forja ou das várias técnicas de soldadura.

Embora houvesse limitação de maquinaria os escultores conseguiram estruturar composições segundo várias linguagens formais através dos métodos a frio. A partir de um simples fio de arame começaram, com o auxílio de ferramentas (como o alicate de pontas redonda, o de corte, entre outras), a deformar a forma primitiva da matéria até se obterem formas lineares que unidas por si próprias, através de laçadas e mais tarde por pontos de soldadura, constituíam um objeto escultórico. E da linha passou-se ao plano.

Um dos precursores da escultura em ferro foi Julio González que conjugou o engenho artesanal do ferreiro tradicional de Espanha, com o espírito da arte moderna. Oriundo de uma família de ferreiros deu continuidade à prática da forja, e mais tarde descobriu a soldadura oxiacetilénica, quando foi trabalhar para Paris (1928) como soldador na oficina francesa de caldeiras, situada nas oficinas da Renault. O processo de soldadura oxiacetilénica realiza-se a partir do calor de uma chama obtida pela combustão do oxigénio com um gás combustível, normalmente o acetileno ou o gás butano, atingindo temperaturas que rondam os 3200ºC. A finalidade da técnica é aquecer os objetos até que os mesmos fundam as zonas de contacto que se pretende unir, originando o cordão de soldadura.

O facto de ter aprendido a executar este tipo de soldadura industrial, González pôs em prática nas suas composições tridimensionais. Desta forma a soldadura oxiacetilénica torna-se a primeira técnica de soldadura a ser aplicada na escultura, revolucionando a escultura moderna (Rowell, 1986:90).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Numa fase inicial González continuou a recortar, dobrar, entortar e unir silhuetas, resultando um conjunto de máscaras em cobre, ferro e aço. Há no seu percurso de cariz tradicional a representação do corpo humano, para uma linguagem progressivamente abstrata na simplificação das formas. São obras de pequenas dimensões feitas a partir de chapas que foram cortadas e perfuradas, e que giram em torno do tema da figura feminina como verificámos em *Tete en Profondeur* (Figura 1) ou na série das máscaras. Encontrámos nestas esculturas diversos modos de definir a forma como espaço vazio, permitindo a compreensão da figura por incidência da luz, pois a construção do volume transmite-se pela espessura da folha de metal, dando a noção de movimento e elevação.

González foi o primeiro a usar o ferro de forma sistemática, abrindo assim o caminho para um dos períodos mais prolíferos na história da escultura. O seu trabalho excede o imaginário do cubismo, alterna a abstração com a figuração, a originalidade com a exatidão das soluções formais, que o fizeram destacar na história da escultura em ferro.

La Montserrat (Figura 2) é uma referência da escultura moderna. A escultura resulta numa representação de carácter neorrealista, através da imagem de uma camponesa catalã. A figura retrata a maternidade e o trabalho, pois tem ao colo (do lado esquerdo) uma criança, e na mão direita segura uma foice, uma ferramenta agrícola tradicional. Podemos associar a uma figura heróica na visão das mulheres fortes, relacionada com os conceitos de natureza e fertilidade. Contudo, tendo em conta as circunstâncias políticas, *La Montserrat* adquire uma qualidade mais dramática e ao mesmo tempo mais heróica e enobrecida. Trata-se de registar numa figura todo o sofrimento e a dignidade de um povo contra o ataque do fascismo. Uma figura que inicialmente parece ser muito realista, mas num olhar mais próximo, atento, está muito longe do realismo convencional. A figura é construída a partir de fragmentos de chapa de ferro cortada, dobrada, repuxada e soldada, ficando com as marcas do martelo ao repuxar, e as da solda ao unir. São precisamente esses traços visíveis do processo de construção que conferem um certo grau de abstração a um trabalho aparentemente realista. Um paradoxo que também faz sentido se se inverterem os termos, as soldas podem ser lidas como costuras da saia, como indicação das texturas da figura.

O tema da mulher torna-se o ponto de partida para as esculturas futuras de Julio González. Esta influência é fruto do trabalho conjunto com Pablo Picasso (1881-1973) que começou por fazer experiências com pequenas figuras feitas em arame resultando abstrações extremamente simplificadas, reduzidas a linhas puras, como resultou o estudo para o *Monumento a Apollinaire* (1928). Mas foi González que ensinou a técnica da soldadura oxiacetilénica a Picasso, em

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Julio González, *Tête en Profondeur*, 1930. Ferro forjado soldado, 26x20x16cm, Colecção Centre Pompidou, Paris. Fonte: https://juliogonzalez.org/catalogue/tete-en-profondeur/#.YDL0z2j7TIU
Figura 2 · Julio González, *La Montserrat*, 1935. Ferro forjado soldado, 163x59x42,5cm. In Cerne, Vicente Aguilera (s.d.). *Julio González*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
Figura 3 · Pablo Picasso, *Femme au Jardin*, 1929-30. Ferro cortado, soldado e pintado. Arquivo Pessoal
Figura 4 · Pablo Gargallo, *Máscara de Arlequim Sorridente IV*, 1927. Cobre recortado, soldado e patinado, 20x31x9,2cm. In: *Pablo Gargallo* (1981). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Pablo Gargallo, *Picador*, 1928. Ferro Forjado Soldado. 27,7x34,2x20cm. In: *Pablo Gargallo* (1981). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
Figura 6 · Delfim Maya, Varinas na Ribeira, 1934. Ferro cortado e dobrado com base de mármore. 9x10x11cm. Colecção Museu José Malhoa. In: Maya, Maria José (coord) (1998). *Delfim Maya.* Lisboa: Inapa. ISBN: 972-8387-26-1, pp.133.

Figura 7 · Domingos Soares Branco, *Santo António*, 1981. Cobre martelado. Lg da Ig. de Sto António em Lisboa. Arquivo pessoal
Figura 8 · Jorge Vieira, *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, 1994.Cobre martelado. Beja. Arquivo: José Macedo

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

troca de uma nova linguagem para o seu trabalho, que estava distribuído pela pintura e escultura.

O encontro dos dois aconteceu quando as formas lineares de Picasso evoluíram para uma série de figuras em oposição aos princípios do desenho e da pintura cubista, como se verifica na *Femme au Jardin* (Figura 3) em ferro soldado e pintado de branco, executada com o apoio de González.

Esta troca de experiências tornou, mais tarde, Julio González o fundador da escultura moderna em ferro. A sua escultura vai influenciar um conjunto de obras.

Em Pablo Gargallo (1881-1934) a escultura *Máscara de Arlequim Sorridente IV* (Figura 4), *Picador* (Figura 5), ou *Greta Garbo* (1930-1931), fazem parte de um conjunto de máscaras em chapa de ferro ou cobre cortada e soldada, onde o espaço vazio se torna elemento integrante da obra. A figuração aproxima-se do real, resulta em formas côncavas, convexas e planas. São para o escultor "uma série de imagens simultâneas que terminam" (Feriade, 1981:19).

Interessou-se pelos metais — o cobre, o ferro e o chumbo — levando-o à procura de soluções técnicas e de novos planos formais, apesar de continuar a realizar obras figurativas com os materiais tradicionais. Experimenta as várias propriedades do metal sendo inovador na escultura com as suas novas figuras que surgem da folha de metal recortada, martelada, enrolada e desenrolada.

2.2 A Linguagem de Julio González na Escultura Portuguesa

Na escultura portuguesa encontramos percursos em torno do plano em ferro, aço ou cobre tal como na obra de Julio González, no trabalho de Delfim Maya (1886-1978), Soares Branco (1925-2013) e Jorge Vieira (1922 -1998).

Delfim Maya apesar de ser autodidata começou por se manifestar na primeira década do século XX em Portugal, na escultura em chapa de ferro, mas sobretudo de cobre de pequeno formato. Utilizava uma única chapa recortada e moldada, sem o recurso a qualquer tipo de soldadura. Desenvolve a partir dos anos 30, uma série de esculturas evoluindo numa multiplicidade de temas e técnicas, onde a tridimensionalidade da escultura se revela fundamental na recriação do movimento e da ação instantânea, elementos caraterísticos da sua obra.

A modelação da chapa — o corte, dobra, quinagem e repuxado — é ligada à estilização das figuras e não coloca em causa as articulações miméticas dos volumes. Com esta nova técnica cria um percurso através dos seus temas de eleição que vão desde os cavalos aos galgos, passando pelas cenas do Ribatejo — à tauromaquia e os cavaleiros — aos músicos, às varinas e bailarinas como

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

podemos ver nas obras *Varinas na Ribeira* (Figura 6), *Tourada*, *Luta de Galos* (1934), ou em *Dançando ao Som da Viola*.

Já na obra de Domingos Soares Branco, apesar de possuir uma formação e aprendizagem organizada em torno do Classicismo, verifica-se que o escultor desenvolve uma morfologia própria em torno do repuxado. O repuxado permite fazer esculturas de grandes dimensões sem que o artista tenha de recorrer ao fundidor, poupando assim tempo e recursos no trabalho que teria a modelar, a moldar e a mandar fundir.

O repuxado é uma técnica que consiste na deformação do metal, normalmente a frio ou a quente, quando se aquece localmente a superfície. Assim surgem formas côncavas e convexas, que produzem efeitos de profundidade pela alternância dos planos, pela luz e pelas sombras.

Uma das esculturas mais emblemáticas na obra de Soares Branco foi o *Santo António* (Figura 7), realizada por ocasião da visita do Papa João Paulo II ao nosso país em 1982. A escultura que encontramos no Largo da Igreja de Santo António em Lisboa, é constituída por dois elementos, a figura do santo representado na sua iconografia tradicional com o livro na mão, e o Menino Jesus com a cruz na mão construído em chapa de cobre, sob o pedestal também em cobre. A estrutura da base pode-se associar a uma coluna, por ser constituída por arcos românicos, e pela representação contínua de episódios que remetem para a vida do retratado.

Porém a sua obra monumental feita na mesma altura, à escala real e em repuxado também, é o *Campino* 1982 que se encontra no Largo do Campino em Vila Franca de Xira. O conjunto é constituído pela figura de um homem, o campino, montado a cavalo, que está a conduzir, guardar o touro. O cavalo é representado com as patas da frente no ar, símbolo da defesa natural do equídeo. O campino com a mão esquerda segura as rédeas do cavalo, e com a mão direita maneja a vara que está alinhada com a cabeça do touro. O escultor presta uma homenagem ao trabalho das lezírias do Tejo.

Também à escala real, mas numa composição de formas orgânicas onde três pontos de apoio sustentam na verticalidade dois elementos ovais, encontramos numa rotunda de Beja o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* (Figura 8), da autoria de Jorge Vieira. A escultura quebra com a figuração e caracteriza-se pela transparência, pelos espaços abertos que a própria forma delimita, havendo uma relação entre o conjunto escultórico e a paisagem envolvente, dando a noção de uma estrutura leve apesar de ser feita em chapa de cobre.

Jorge Vieira juntamente com Reg Butler, Arlindo Rocha entre outros escultores, participou em 1953 no concurso internacional para o *Monumento ao*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Prisioneiro Político Desconhecido organizado pelo Institute of Contemporary Arts de Londres. O escultor foi um dos premiados, expôs na altura o seu trabalho em maquete e posteriormente, em 1994, o monumento foi implantado numa rotunda em Beja como hoje o encontramos.

A maquete à escala foi executada em bronze, enquanto o monumento foi em chapa de cobre repuxada. A escultura começou a surgir a partir da intersecção de chapas de aço soldadas que estruturavam as linhas principais da forma. Posteriormente vários segmentos de cobre repuxado surgiram, fruto da união obtida pela soldadura oxiacetilénica, sendo notória a crescente evolução do monumento na superfície a marca dos cordões das soldaduras.

Considerações Finais

As novas tecnologias passaram a dominar a vida quotidiana (desde a indústria ao mercado), e a sociedade contemporânea. Resultante destas tecnologias a escultura formaliza-se em diferentes linguagens, existindo uma pluralidade de estilos independentes.

O ferro muito utilizado na escultura como elemento estrutural torna-se no século XX a matéria da própria escultura. A partir da reflexão para a prática aplicada, hoje os escultores recorrem ao ferro e ao aço como veículos para a criação artística ao explorarem as suas propriedades e os vários procedimentos técnicos.

Os escultores da vanguarda como Julio González, caraterizaram-se por desenvolver um trabalho inovador na procura constante de soluções formais, por meio da simplificação das formas, através da apropriação e da *assemblage*, e tecnológicas, no recurso aos novos materiais, como o ferro e o aço, contribuindo assim para o progresso da escultura moderna abstrata.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Cerne, Vicente Aguilera (s.d.). *Julio González*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Clérin, Philippe (1993). *La Sculpture en Acier*, Paris: Dessain et Tolra.

Feriade, E (1981). *Esculturas Metálicas de Pablo Gargallo,* In «*Pablo Gargallo*», Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Guimarães, Jorge (1994). *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, Beja.

Haworth-Maden, Clare (1998). *Art Nouveau, Archtecture and Furniture*. London: Grange Books.

Maya, Maria José (coord) (1998). *Delfim Maya*. Lisboa: Inapa. ISBN: 972-8387-26-1.

Pablo Gargallo (1981). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Rowell, Margit (1986). *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris: Centre Georges Pompidou, Musée National d'art Moderne.

Nota biográfica

Ana Mena é escultora e professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. Doutorada em Escultura pela Universidade de Lisboa. Integra o grupo o CIEBA pelo grupo de investigação de escultura e o CIPEC do Instituto Politécnico Castelo Branco.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4215-9015

Email: ana.mmena@gmail.com

Morada: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Departamento de Escultura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Memória na obra 'Areias do Tempo' de Daniela Pinheiro

Memory in the work 'Areias do Tempo' by Daniela Pinheiro

ANDRÉA BRÄCHER* & SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES**

* AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos, 248, CEP 90020-180, Centro, Porto Alegre, RS, Brasil.

** AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação, Rua Ramiro Barcelos, 2705, Campus Saúde, CEP 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil.

Resumo: O artigo aborda a obra "Areias do Tempo" da artista visual brasileira Daniela Pinheiro (Pelotas/RS, 1983). Aborda-se a obra em fotografia, realizada em processo fotográfico histórico denominado cianotipia, onde vislumbramos uma obra em progresso, que relaciona fotografia e memória. Usamos ao longo do texto conceitos de memória de Bergson (1999), memória intensiva de Rauter (2000) e fotografia plástica de Baqué (2003).
Palavras chave: Fotografia / Cianótipo / Memória.

Abstract: *The article addresses the work "Areias do Tempo" from Brazilian visual artist Daniela Pinheiro (Pelotas / RS, 1983). We approach the work in photography, carried out in a historical photographic process called cyanotype, where we glimpse a work in progress, which relates photography and memory. Throughout the text, we used concepts of memory by Bergson (1999), intensive memory by Rauter (2000) and plastic photography by Baqué (2003).*
Keywords: *Photography / Cyanotype / Memory.*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

O artigo que aqui inicia-se aborda parte da produção da artista visual brasileira Daniela Pinheiro (Pelotas/RS, 1983). Formada em jornalismo e artes visuais, possui mestrado em artes visuais pela UNICAMP (Campinas/Brasil, 2019) e, atualmente faz doutorado na UBI (Universidade da Beira Interior/Portugal). Atua como artista multimídia, jornalista, videomaker e fotógrafa, como podendo ser considerado uma artista jovem. No ano de 2020 começa sua participação no Grupo Lumen de Processos Fotográficos Históricos e Alternativos Fotográficos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desde o início de sua carreira, Pinheiro participa de exposições coletivas, individuais, festivais de fotografias, é finalista em prêmios. Dois exemplos são suas participações em 2018 com a obra "Tasogare", no Arte Londrina, Londrina/PR, e em 2011 o documentário "Inventovoceinventa" na 8ª Bienal do Mercosul de Porto Alegre, Porto Alere/RS.

A obra a ser abordada no artigo chama-se "Areias do Tempo", desenvolvida durante o seu mestrado em artes visuais. Trata-se de inúmeras fotografias sobrepostas de figueiras centenárias (Figura 1) que ainda habitam sua terra natal — Pelotas/RS, Brasil — e onde vive hoje a artista, no balneário de Laranjal. A memória relacionada ao local de sua infância e objetos descobertos ao longo da pesquisa, irão pontuar seu processo de criação. Entende-se então, que as memórias de sua infância são importantes no trabalho. Pretendemos aprofundar a relação entre a cor das imagens, as várias camadas de fotografias e a costura a partir de conceitos de memória de Henri Bergson (1999), memória intensiva de Cristina Rauter (2000) e Fotografia Plástica de Dominique Baqué (2003), como veremos a seguir.

1. Areias do Tempo: entre amarelo, azul e marrom

Para Daniela Pinheiro a obra "Areias do Tempo", condiz com um encontro de lugares e memórias:

> *Imersa nesse encontro, esse lugar onde nasci e cresci fez vir à tona memórias — lembranças das pessoas que tinha perdido ao longo de minha vida, no período em que ainda morava lá, fazendo reverberar, em todo o processo criativo desta pesquisa, questões sobre o tempo, a impermanência e a duração. Afetada por essas memórias, busco criar outros diálogos com a fotografia, com o propósito de romper com os paradigmas em torno da imagem fotográfica tradicional, concebida como algo fixo e estático, fazendo emergir novas imagens visuais fotográficas por meio do contato com a materialidade, as intervenções e experimentações com o processo alternativo de fotografia chamado cianótipo (2018: 7).*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Daniela Pinheiro, *Areias do Tempo*, 2019-2020. Fotografia em cianótipo e papel japonês, 67 x 57cm. Fonte: Daniela Pinheiro.

A partir destes conceitos a artista desenvolveu extensa pesquisa com o processo fotográfico histórico conhecido como cianótipo. O processo fotográfico histórico do cianótipo originalmente tem sua coloração azul, onde uma imagem negativa é positivada por contato aos raios ultra-violetas. Conhecido desde 1842, seu inventor foi Sir John Herschel. Então, em sua origem um processo de coloração azul, que mediante experimentações químicas (tonalizações com erva-mate) de Pinheiro durante seu mestrado, tornaram suas imagens com tons de marrom — assemelhadas as areias das ruas da cidadezinha balneária sem calçamento. Para reter a coloração da areia, a artista a "aprisionou" em um vidro, para sempre lhe guiar em seus experimentos.

A cianotipia em seu processo de criação mostra-se como o lugar de descobertas e mutações para a artista. Em sua dissertação exemplifica seu processo de criação e sua constante observação da passagem de cor da emulsão de cianotipia de amarelo fosforescente para azul, durante sua lavagem; e, mais tarde, de azul para outra cor, com um banho de erva-mate (Pinheiro, 2018: 50). A cor representa uma mutação da matéria química, mas também a representação de diferentes temporalidades. A erva-mate, tipicamente da região do sul do Brasil, onde a artista nasceu, foi mais um elemento significativo e conceitual para o trabalho.

Diferente de outros artistas que trabalham com processos históricos fotográficos, não importa a unicidade ou a vontade auratizar a imagem em suas criações. Pensamos neste artigo como Dominique Baqué (2003: 9), em que a pureza do meio fotográfico não é prerrogativa, quando se trata da Fotografia Plástica, ela participa da hibridação generalizada da prática e atravesa as artes plásticas. Exemplo disso é a transformação de seu trabalho bidimensional "Areias do Tempo" em um fotofilme de 15 minutos de duração, de mesmo nome (2020). Vemos em seu processo criativo a passagem para a imagem em movimento, junto a narração da própria autora, e imagens em cores. Segundo Daniela Pinheiro (2021) a própria utilizou:

> *[...] algumas imagens dos negativos digitais, outras eu utilizei do banco de imagem do processo da pesquisa (fotografias tiradas durante a pesquisa do Mestrado, que não entram na figueira de cianótipo) e outras fotografei em 2020, na pandemia (onde retorno para o Laranjal, morando durante a pandemia) [...] essas fotografias das figueiras eu fotografei desde 2016 (início do Mestrado — agosto) até 2020 (maio — junho).*

Para este artigo somente será analisado o trabalho bidimensional de Daniela Pinheiro.

Muito pertinente a colocação de Baqué sobre como artistas contemporâneos exploram processos históricos da fotografia:

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *[...] parece que en la otra vertiente de la escena fotográfica hayamos asistido a un retorno del pictorialismo, paralelo a un renovado interés por las técnicas antiguas, sobre todo a lo que podría denominarse el retorno de la Historia (2003:147).*

Parece-nos, no entanto, importante antes de classificá-la entre um nome de movimento artístico ou outro, deixa-la situada em uma prática comum entre jovens artistas brasileiros que exploram a fotografia digital, processos históricos da fotografia e vídeo.

2. Areias do Tempo: entre passado e presente

O Laranjal, lugar de suas recordações de infância, remete à artista ao veraneio, com ruas de areia, bicicletas e árvores centenárias. As árvores ali presentes são enormes: figueiras recobertas de barba-de-pau. Em concordância com Bergson consideramos que no trabalho de Pinheiro, há um passado que se faz presente.

> *Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples "signos" destinados a nos trazerem à memória antigas imagens (1999: 30).*

A artista ao caminhar pelo pequeno balneário se deparou com essas antigas árvores, e passou a observar suas cascas. Tal parte da árvore lhe remeteu a camada exterior que todos nós seres humanos possuímos, a pele. A pele humana se renova, assim como a "pele" das árvores, guardando marcas da passagem do tempo. É possível também traçarmos mais um paralelo: a emulsão do cianótipo é como uma "pele" fotossensível, onde são registradas as imagens. A pele também está aberta ao toque, uma materialidade que o trabalho de Daniela Pinheiro explora, com a fragmentação e posterior re-construção de sua árvore através de várias camadas de papel japonês. Uma vez que nos aproximamos da obra, é inevitável o toque ao folhear suas imagens. Estas inúmeras camadas, representando fragmentos de fotografias dos troncos das figueiras, são costuradas com linhas (Figura 2).

A costura presente na obra da artista é uma reminiscência de infância — que foi descorberta durante o processo de criação: uma pequena caixa da tia avó materna no quarto da artista no Laranjal, onde haviam dentre outros objetos, agulha e linha, que a artista começou a experimentar. De tal experimentação vieram as costuras entre as fotografias, como observado na Figura 2. Com sua pequena caixa de costura e seus artefatos, a artista busca remeter o leitor de suas imagens a construção de sua poética, seu processo de criação e as escolhas

Figura 2 · Daniela Pinheiro, *Areias do Tempo*, 2019-2020 (detalhe). Fotografia em cianótipo e papel japonês. Fonte: Daniela Pinheiro.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

pelos materiais empregados, objetos, coisas, percursos alinhavados na intensidade temporal que se condensa e intensifica nas imagens criadas. Há a busca de um suporte como o tecido que ao final se deu na escolha do papel japonês, e a ideia das camadas sobrepostas e costuradas da memória. Alicerça seu fazer enraizado no arcabouço do passado, numa memória intensiva. Quem explica este conceito é Rauter (2000: 35) em seu artigo "A memória como campo intensivo: algumas direções a partir de Deleuze, Nietzsche e Proust",

> *[...] Assim, nos momentos plenos da paixão, da política e da criação artística, é traçada uma via de acesso a um outro plano, o plano da imanência da vida, ou como poderíamos também dizê-lo, a um outro tipo de memória. Esta "outra memória intensiva", podemos contatá-la por outras vias que não as da razão, do ego, da linguagem representacional.*

Ainda segundo a mesma autora (Rauter, 2000:42):

> *[...] É o esquecimento que possibilita que conservemos o passado como um plano de intensidade, um plano de onde surgirão os materiais da obra de arte — que não coincidem mais com figuras específicas de nosso passado, mas que se referem ao que nelas corresponde a esta superfície intensiva.*

É no costurar e depois folhear, que encontramos novamente outras temporalidades do trabalho. O tempo de costura entre os vários fragamentos fotográficos de suas cascas, e o tempo de ir descobrindo aos poucos uma árvore ancestral. A costura manual, hoje em desuso nas novas gerações, era um fazer corriqueiro entre nossas antepassadas — mães, avós e bisavós. As práticas manuais incluiam bordados, crochê, tricô e até rendas. Modos de se tecer linhas de tempo no devaneio provocado pela costura, fugir de uma realidade patriarcal que aprisionava as mulheres em casa. Na costura, no bordado elas criavam rizomas e derivas mentais que por momentos as libertavam da servidão.

Daniela Pinheiro não é nem Ariadne, nem Penélope; sua costura, assim como sua fotografia são materializações de resistência aos paradigmas contemporâneos da fotografia e das atividades domésticas vigentes da mulher na atualidade.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Conclusão

O artigo apresentou a obra "Areias do Tempo" da artista brasileira Daniela Pinheiro. A obra feita em papel japonês, com fotografias em cianotipia e costura, é um "work in progress". A artista faz parte de uma nova geração que trabalha com fotografia, e através dela resgata sua história autobiográfica e cria seus próprios processos criativos com ela. Para abordar teoricamente o trabalho, utilizamos os conceitos de memória de Henri Bergson (1999), memória intensiva de Cristina Rauter (2000) e fotografia plástica de Dominique Baqué (2003). "Areias do Tempo" nos permite refletir sobre a passagem do tempo cronológico e os ciclos da vida — utilizando fotografias da árvore da figueira. Através de suas várias camadas constrói seu próprio livro da vida de forma agnóstica. Seu trabalho que engloba fragmentação, cores diversas, camadas, costuras, incompletudes, como nossa memória, registra uma árvore originária, memorial, juvenil e construída.

Agradecimentos

Agradecemos à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ao Instituto de Artes, ao Departamento de Artes Visuais, à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, e ao Departamento de Comunicação, à Pró-Reitoria de Pesquisa e a de Extensão da UFRGS.

Referências

Baqué, Dominique (2003) *La Fotografia Plástica*. Barcelona: Gustavo Gilli. ISBN:9788425219306

Bergson, Henri (1999) *Matéria e Memória:* ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes. ISBN:85-336-1021-1

Pinheiro, Daniela (2018) *Areias do Tempo:* uma confidência do processo criativo e poético com a matéria fotográfica no cianótipo. 94f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Pinheiro, Daniela (2020). *Areias do Tempo.* Fotofilme. 15min. https://www.youtube.com/watch?v=79LHfG2xD0g&feature=youtu.be

Pinheiro, Daniela (2021). Entrevista. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <andrea.bracher@terra.com.br> em: 15 fev.2021.

Rauter, Cristina (2000) A memória como campo intensivo: algumas direções a partir de Deleuza, Nietzche e Proust. In: Fonseca, Tania Mara Galli; Francisco, Deise Juliana *Formas de ser e habitar a contemporaneidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. ISBN: 9788570255624

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Notas biográficas

ANDRÉA BRÄCHER é artista visual e professora no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. As suas principais linhas de investigação são Arte e a Fotografia e Processos Fotográficos Históricos e Alternativos.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4525-6400
Email: andrea.bracher@terra.com.br
Morada: Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos, 248, 90020-180, Porto Alegre, Brasil.

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES é artista visual e professora no Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorado em Comunicação e Cultura Pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Suas principais linhas de investigação se concentração em narrativas visuais produzidas em fotolivros e Fotografia e Arte.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-8888-000
Email: sandrapgon@terra.com.br
Morada: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação, Rua Ramiro Barcelos, 2705, Campus Saúde, CEP 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Limitar, contener y proteger: tres funciones básicas de la piel y su representación en la escultura de Nora Aurrekoetxea

Limiting, containing and protecting: three basic functions of skin and their representation in Nora Aurrekoetxea's sculpture

ANDREA DAVILA-RUBIO

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, C/ Maestranza 2, 36002, Pontevedra, España

Resumen: Este artículo estudia algunas de las obras de la artista contemporánea Nora Aurrekoetxea en relación a los textos del psicoanálisis y la filosofía sobre la importancia de la piel y el tacto en la construcción de la identidad y las relaciones sociales íntimas. A lo largo de los diferentes apartados, observaremos cómo el deseo erótico es dependiente del intersticio entre amante y ser amado y provoca una crisis violenta entre las fronteras para la cual la protección se vuelve necesaria.
Palabras clave: escultura / piel / intimidad.

Abstract: *This article examines some of the artworks of the contemporary artist Nora Aurrekoetxea in relation to psychoanalytical and philosophical texts regarding the centrality of skin and touch in the construction of identity and intimate social relations. Throughout different sections, we will observe how erotic desire is dependent on the interstice between lover and loved one and provokes a violent crisis between frontiers for which protection becomes necessary.*
Keywords: *sculpture / skin / intimacy.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 14/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introducción

Este artículo analiza una serie de obras de la artista Nora Aurrekoetxea (Bilbao, España, 1989) en base a las aportaciones hechas al psicoanálisis por parte de Didier Anzieu acerca de la importancia de la piel y el tacto en el desarrollo y mantenimiento de la subjetividad y las relaciones personales; las reflexiones propuestas por Anne Carson sobre Eros como un mediador dulce y amargo entre las fronteras corporales de los enamorados; y los conceptos de Doble Hospitalidad y Hermenéutica Carnal planteados por el filósofo Richard Kearny que conexiona, a través de la etimología, las figuras de huésped e invitado, y hostil y hospitalario.

La práctica artística de Nora Arrekoetxea a menudo parte de experiencias personales propias o de otros, vinculadas a aspectos emocionales de relaciones humanas pertenecientes a la esfera de lo íntimo; y en especial a los afectos de amor y deseo. Como veremos a continuación, mediante diferentes lenguajes formales: textos, performances, instalaciones, objetos, uso de materiales de construcción, etc., y la inestabilidad de sus estructuras, Aurrekoetxea hace referencias al cuerpo -o a su ausencia-, traduciendo gestos íntimos y comportamientos cotidianos en formas que se relacionan con la arquitectura y el espacio.

1. La piel como sinécdoque de ser humano y sus funciones en el mantenimiento de la subjetividad

Didier Anzieu (2016) en su libro *El Yo-piel* propone una tesis pormenorizada según la cual la piel y el tacto desarrollarían un papel fundamental en la constitución y mantenimiento de la individualidad y las relaciones interpersonales. Anzieu continúa con los principios Freudianos y añade la figura del ego-piel: una envoltura contenedora y unificadora del Yo; barrera protectora del psiquismo; filtro de intercambios y superficie de inscripción de huellas (Benthien, 2004). De este modo, Anzieu (2016) establece ocho funciones básicas de la piel y una antifunción en paralelo a las funciones del Yo: mantenimiento, continente, para-excitación, individuación, intersensorialidad, sostén de la excitación sexual, recarga libidinal, inscripción de huellas y atodestrucción; y sus fallas en paralelo a trastornos psicológicos: psique sin apoyo y sin forma, angustia de tener un interior que se vacía (Yo-piel como colador), angustia paranoide de intrusión psíquica, pérdida del sentido de unidad del Sí-mismo, independencia y anarquía del resto de los sentidos, sensación de invulnerabilidad pero también de insensibilidad, angustia por la sobreexcitación y/o de reducción de la tensión a cero, miedo a perder la capacidad de retener huellas o de ser marcado por huellas imborrables.

La piel constituye un espacio de cuidados y atenciones considerables. El lenguaje manifiesta muy bien la importancia que culturalmente le damos, reflejándose en la gran cantidad de frases hechas y expresiones que la mayoría de las culturas tienen con las palabras "piel" y "cuerpo". El lenguaje figurativo y el uso de la metonimia convierten a la piel en sinécdoque de ser humano. Algunos ejemplos son: meterse en el pellejo de alguien, salvar la piel, sacar a alguien la piel a tiras, poner una espina debajo de la piel, etc.

En las relaciones personales también la piel desarrolla una tarea elemental. Las pulsiones de apego y agarramiento están estrechamente vinculadas con la piel y los sentidos del olfato y el tacto. La prohibición del tacto define los peligros externos e internos; y separa las regiones de lo familiar y hospitalario, de lo extraño y hostil. "La prohibición del tocar contribuye a diferenciar los órdenes de realidades que permanecen confundidos en la experiencia táctil primaria del cuerpo a cuerpo: tu cuerpo es distinto de los otros cuerpos" (Anzieu, 2016: 159).

2. El encuentro con el otro y sensibilidades: los afectos a través del tacto

2.1. Eros Dulce y Amargo

En la exposición *Hard as horse hair, soft as feathers* (Figura 1) inaugurada en 2020 en Intersticio (Londres, UK), Aurrekoetxea nos ofrece un escenariocómplice de cuerpos ausentes, de sus fronteras y de los restos de sus ritos íntimos y domésticos. Un escenario compuesto por acciones que ya han tenido lugar y donde los cuerpos han desaparecido dejando un rastro narrativo en forma de colchones, velas, ornamentos, cadenas y estructuras de metal que los sustentan y atraviesan sus fronteras uniéndolos delicada y violentamente.

Este espacio intermedio es el que posibilita la interacción entre amante y ser amado. Un tercer componente que juega un papel paradójico fundamental en la unión y el brote del deseo. Un intervalo físico que, mediante un desplazamiento de los cuerpos por la distancia, o como una diferencia entre los amantes que los conecta y los separa a la vez -tocándose sin tocarse-, remarca que dos no son uno. (Carson, 2020). Una triangulación donde el intermedio es "carencia, hambre [y] límite (...). Una danza [en la que] la gente no se mueve. El deseo se mueve. Eros es un verbo" (Carson, 2020: 14). Y eso es lo más erótico de Eros: algo que se mueve en el *intersticio*; que los aleja y atrae, poniendo en movimiento al deseo (Carson, 2020).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · 2020, Vista de la exposición Hard as horse hair, soft as feathers en Intersticio (Londres, UK). Fuente: https://www.noraaurrekoetxea.com/_I-bought-flowers-for-myself
Figura 2 · 2020, detalle de la exposición Hard as horse hair, soft as feathers en Intersticio (Londres, UK). Fuente: https://www.noraaurrekoetxea.com/_I-bought-flowers-for-myself
Figura 3 · 2020, detalle de la exposición Hard as horse hair, soft as feathers en Intersticio (Londres, UK). Fuente: https://www.noraaurrekoetxea.com/_I-bought-flowers-for-myself

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · 2020, detalle de la exposición I bought flowers for myself en la Galería Juan Silió (Madrid, ES). Fuente: https://www.noraaurrekoetxea.com/_I-bought-flowers-for-myself
Figura 5 · 2020, detalle de la exposición I bought flowers for myself en la Galería Juan Silió (Madrid, ES). Fuente: https://www.noraaurrekoetxea.com/_I-bought-flowers-for-myself

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

I bought flowers for myself (Figura 4), exposición individual celebrada en otoño de 2020 en la galería Juan Silió de Madrid, presenta una estructura conceptual similar. En esta ocasión, la sala, que a simple vista parece estar vacía, en realidad está delicadamente repleta de pequeños objetos ornamentales: trenzas, anillos y flores.

Estos elementos, desde un visión psicoanalítica, funcionan como objetos de transición. Objetos sobre los que depositamos nuestros afectos y que, a menudo, constituyen un símbolo de amor. Anne Carson (2020: 113), comenta que "la palabra 'símbolo' [proviene de] la palabra griega *symbolon*" y que significaba: "una mitad de un hueso de caña portado como prenda de identidad para alguien que tenía la otra mitad. Juntas, las dos mitades componían un significado". Igual que un amante.

De nuevo, en *I bought flowers for myself* (2020), nos encontramos con formas y objetos unidos, ensamblados, atravesados y soldados entre ellos que hablan de esos límites sobre los que Eros se interesa y que son "réplicas de la frontera principal (...): la de la carne" (Carson, 2020: 61). Una "crisis de contacto" (Carson, 2020: 73), o un "conflicto de fronteras" que "advierte de los límites del yo, de las otras personas, de las cosas en general" (Carson, 2020: 61-62). Pero es en el momento de desear cuando uno desafía al límite.

La trenza como símbolo ha estado presente en piezas anteriores de Nora Aurrekoetxea. En la exposición colectiva de 2019 *Dazzling Encounters* (Figura 6), comisariada por Cristina Herraiz y junto a Darya Diamond, Esther Gatón, Jaime Welsh y Giles Thackway, la artista presenta en el Hotel Sanderson (Londres, UK), entre otras obras, una escultura relativamente grande formada por una estructura metálica y extensiones de cabello sintético que se unen mediante un frágil y deshecho trenzado.

En el breve pero puntilloso texto *Suciedad y deseo: ensayo sobre la fenomenología de la polución femenina en la antigüedad* del libro *Hombres en sus horas libres*, Anne Carson (2007), en relación con las "pérdidas", las "tapas" y los ritos nupciales en sociedades patriarcales, comenta un poema de Safo en el que se habla de las técnicas idóneas para atar el cabello. Y nos dice que "*Kosmos*, traducido aquí como 'adorno', denota en griego toda clase de 'buen orden', desde la disposición de los planetas en el cielo al estilo con que un individuo se cala un sombrero" (Carson, 2007: 321).

En 2020, Aurrekoetxea recibe el premio ARCO de la Comunidad de Madrid por su obra *Milena* (Figura 7), una escultura de metal y pelo sintético hecha en colaboración con la estilista Milena Diekmann.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 6 · 2019, detalle de la exposición *Dazzling Encounters* en el Hotel Sanderson (Londres, UK). Fuente: https://www.noraaurrekoetxea.com/_Dazzling-Encounters
Figura 7 · 2019, Milena (Londres, UK). Fuente: https://www.noraaurrekoetxea.com/_MILENA

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2.2. Hostilidad y Hospitalidad

Anne Carson sigue su estudio sobre la ornamentación del cabello a través de la antigua poesía griega, en este caso, con un comentario sobre un texto de Ferecides, diciendo que "las antiguas ceremonias de bodas son un lugar donde la teoría de la contaminación femenina y el control práctico de la contaminación convergen de modo ostensible" (Carson, 2007: 321), y continúa:

> *[En el caso de Ferecides] Su foco es la cabeza. Los tocados son cruciales para el honor femenino, un índice de pureza sexual y estatus civilizado. Ninguna mujer decente se muestra en público sin su tocado. (...) La palabra griega más corriente para referirse al tocado femenino es kredemnon (...). En su sentido lato, denota una cinta de pelo para mujeres, pero kredemnon también se emplea para referirse a las 'almendras (diademas) de una ciudad' y la tapa de una botella'* (Carson, 2007: 322).

No hay que olvidar que el título de la exposición *I bought flowers for myself* (2020) hace referencia a esos actos cotidianos de empoderamiento y cuidado hacia una misma que subvierten la lógica patriarcal. Podría verse así, en este caso, la ornamentación del cabello que se repliega sobre sí mismo y constituye una envoltura a la vez que se muestra en su desnudez, como un acto de placer onanístico que aleja la incursión del Otro cuerpo.

Kasko (Figura 8) de 2020, que en la exposición ERTIBIL BIZKAIA 2020 estaba formada por dos piezas de cascos enfrentados, es otra especie de *kredemnon*. En este caso, la "tapa" o "cubierta" para la cabeza funciona como un elemento de protección contra una posible caída. Aurrekoetxea aborda el tema de la caída en relación con el tacto, la piel, la necesidad de protección y la esfera íntima del amor en su Trabajo Fin de Máster con *To fall or/and touch: a radical transformation of the intimate sphere* y *The fall to fall or/and falling* presentados en 2018 en el Royal College of Art (Londres, UK). La artista parte del concepto de *Falling in love* para exponer cómo el miedo a caer afecta a las relaciones contemporáneas; encuentros, lenguajes y tactos (Aurrekoetxea, 2018).

La caída, como acción, es relacional, no sólo por el movimiento o el tránsito que se produce de un lugar a otro, sino también porque por ello el sujeto en movimiento tiene la percepción de la propia caída. Así que podríamos suponer que uno tiene la percepción de sí mismo debido a la existencia del Otro. Por tanto, la caída se produce por una fuerza de atracción o tracción gravitatoria. De este modo, podríamos afirmar que no hay caída, o al menos experiencia/percepción de caída, sin la existencia de al menos dos (objetos o sujetos) que se atraigan (Aurrekoetxea, 2018: 18) [traducción nuestra].

Figura 8 · 2020, Kasko (Deen Haag, Países Bajos). Fuente: https://www.noraaurrekoetxea.com/_kasko

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Esta caída hacia el encuentro con el Otro puede verse de alguna manera como un evento violento en cuanto al cambio, el impacto, la falta de control y la inestabilidad que genera (Aurrekoetxea, 2018). Pero como dice Bachelard (1992: 258), "ninguna barricada podrá crear intimidad, porque la intimidad supone peligro y debe ser peligrosa" [traducción nuestra]. Hospitalidad y hostilidad tendrían entonces la misma relevancia en el encuentro con el otro. Aún es más, estos dos términos están tan relacionados entre sí, que su raíz *-hostis-* era utilizada en la antigüedad para designar "tanto anfitrión como invitado, tanto amigo como enemigo" (Kearney, 2019: 75) [traducción nuestra].

El momento culminante y decisivo de la caída es cuando la aproximación entre cuerpos se produce de tal manera que ya no hay distancia entre ellos y las pieles llegan a tocarse. Mediante el tacto tocamos y somos tocados. Es uno de los sentidos que primero se desarrolla en el embrión y lo que primero nos afecta. "Al tocar el mundo, estamos constantemente prefigurando, refigurando y configurando nuestra experiencia" (Kearney, 2015: 104) [traducción nuestra]. La piel es un lugar de mediación entre la alteridad, entre yo y el Otro. "La carne está cargada de cuestiones de atracción y retracción, Eros y Tánatos" (Kearney, 2015: 104) [traducción nuestra]. Es precisamente la profundidad de la impresión que se produce en la piel a través del tacto lo que nos hace estar conectados de una manera tan intensa. La piel es el lugar donde estamos más atentos a las heridas y las cicatrices, por ser donde experimentamos nuestra mayor vulnerabilidad. (Kearney, 2015). Por tanto, la piel es una membrana que tanto une como separa a uno mismo del Otro.

Conclusiones

Mediante el análisis de cuatro obras y exposiciones de Nora Aurrekoetxea hemos ido estableciendo una relación entre la escultura contemporánea, el feminismo, el cuerpo (ausente), el tacto, la intimidad, lo hostil y lo hospitalario en base a las teorías del psicoanálisis y la filosofía aportadas por Didier Anzieu, Anne Carson y Richard Kearney.

En el primer apartado veíamos la importancia de la piel para la constitución psíquica y emocional de uno mismo y el papel que desempeña en la interacción social.

En el segundo apartado observábamos cómo el deseo y el erotismo se regían por una circulación triangular formada por el amante, el amado y el espacio que media entre ellos. Una danza que provoca movimiento y acción; pero que, a la vez, provoca una violencia entre las fronteras para la que la protección se vuelve necesaria.

En resumen, a lo largo de este artículo se ha tratado el interés de la piel y el tacto en las relaciones íntimas a través de la escultura contemporánea.

Agradecimientos

La realización de este artículo ha sido posible gracias al programa de becas Fulbright-Xunta de Galicia de Ampliación de Estudios Artísticos para la realización de una estancia de investigación en el Departamento de Filosofía del Boston College (Massachusetts, USA); y a las Ayudas para la Contratación de Personal Investigador Predoctoral en Formación de la Universidad de Vigo (España)

Referencias

Anzieu, Didier. (2016). *El yo-piel*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Benthien, Claudia. (2004). *Skin: On the cultural border between self and the world*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.

Carson, Anne. (2007). Suciedad y deseo: Ensayo sobre la fenomenología de la polución femenina en la antigüedad. En *Hombres en sus horas libres* (pp. 301-329). Valencia, España: Pre-textos.

Carson, Anne. (2020). *Eros dulce y amargo*. Barcelona, España: Lumen.

Aurrekoetxea, Nora. (2018). *To fall or/and touch. A radical transformation of the intimate sphere* (Trabajo Fin de Máster). Royal College of Art, Londres, Reino Unido.

Kearney, Richard. (2015). "What is Carnal Hermeneutics?" *New Literary History*, Vol. 46 (1): 99-124.

Kearney, Richard. (2019). "Double hospitality: Between word and touch." *Journal for Continental Philosophy of Religion*, Vol. 1 (1): 71-89.

Notas biográficas

Andrea Davila-Rubio es Artista Visual y Personal Docente Investigador Predoctoral en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Doctoranda en Creación e Investigación en Arte Contemporáneo por la Universidad de Vigo y miembro del grupo de investigación PRACE (Procesos de Resistencia en el Arte Contemporáneo Español). Su principal línea de investigación vincula cuestiones referentes a lo corporal con la escultura contemporánea.

Email: davilarubioandrea@gmail.com

Dirección: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, C/ Maestranza 2, 36002, Pontevedra, España.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Defensa animal en la obra de Ruth Montiel Arias

Animal defense in the work of Ruth Montiel Arias

ANDREA DOMÍNGUEZ-TORRES

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo; Facultad de Bellas Artes (BBAA-UVigo); Departamento de Escultura, Grupo PR3CULT, Rúa Maestranza Nº2, 36002, Pontevedra, España.

Resumen: El objetivo de este artículo será el de acercarse a los métodos y lenguajes de la obra plástica de Ruth Montiel Arias. Y abordarla desde su sentido activista y antiespecista en la que denuncia la violencia hacia los animales no humanos. Analizando las extrategias de representación ético/estéticas en su hacer artístico. Sus procedimientos de representación intentan desvelar lo que no queremos ver de la explotación animal, siendo obras con un fuerte contenido violento, recurre al juego entre lo real y lo simbólico que permite hacer reflexionar y cuestionar al espectador sobre nuestro sistema de creencias.

Palabras clave: antiespecismo / defensa animal / artivismo / arte contemporáneo.

Abstract: *The objective of this article will be to get closer to the methods and languages of the plastic work of Ruth Montiel Arias. And approach it from its activist and antispeciesist sense in which it denounces violence towards non-human animals. Analyzing the extrategies of ethical / aesthetic representation in his artistic work. His representation procedures try to reveal what we do not want to see of animal exploitation, being works with a strong violent content, he resorts to the game between the real and the symbolic that allows the viewer to reflect and question our belief system.*

Keywords: *antispeciesism / animal defense / artivism / contemporary art.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introducción

Ruth Montiel Arias (Palmeira, A Coruña, 1977) reflexiona e investiga de forma comprometida sobre problemáticas y cuestiones de actualidad como es la Violencia que los humanos ejercemos a los animales no humanos. Su obra artística tiene un marcado carácter activista y antiespecista que emplea como herramienta de cambio para confrontar al espectador a través de distintas estrategias de representación ético/estéticas en su hacer artístico.

Sus procedimientos de representación intentan desvelar lo que no queremos ver de la explotación animal, siendo obras con un fuerte contenido violento, recurre al juego entre lo real y lo simbólico lo que permite hacer reflexionar y cuestionar al espectador sobre nuestro sistema de creencias. Mediante fotografías, vídeos o instalaciones nos sumerge en el mundo de la caza, la industria porcina, láctea y demás capas sociales relacionadas con la explotación animal. A través de su obra percibimos, texturas de pelajes, signos, sonidos o la tristeza de un ojo en primer plano de un cerdo que parece casi humano. Con todo ello lo que pretende la autora es que empaticemos en el sufrimiento ajeno, el de los otros seres sintientes con los que compartimos la biosfera.

Montiel reflexiona de forma comprometida sobre problemáticas y cuestiones de la actualidad como es la violencia: ejercida a los animales o los problemas medioambientales. Cuestionando la moral hegemónica que nos ha llevado a este punto. Siempre desde una pensamiento crítico que en ocasiones invita a revisar también al propio mundo artístico y sus prácticas, donde en ocasiones no se duda en hacer también uso y abuso de los animales por parte de los artistas.

2. Un artivismo antiespecista

La obra de Ruth Montiel Arias guarda mucha relación con el pensamiento y el concepto desarrollado por la activista Lucy R. Lippard. El arte por su dimensión social posibilita una comunicación que puede servir como transmisor de conocimientos y de valores. Cultivar espacios para la reflexión y para el desarrollo del espíritu crítico y empático son algunas de las cosas que se pueden conseguir desde la plástica. De lo que se trata es de buscar las estrategias que nos permitan vivir acorde con nuestros principios, a pesar de que el mundo, más ahora en plena pandemia mundial parezca que llega a su último final. Lippard recoge esta máxima perfectamente en su artículo *"Caballos de Troya: arte activista y poder"* apostando por una cultura que nos lleve a mover montañas:

> *Un artista puede comportarse como un jardinero perezoso que corta las malas hierbas en una acción de contención temporal. O puede atravesar la superficie para llegar a las causas. El cambio social puede producirse cuando arrancas las cosas de raíz, o por*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *seguir con las metáforas, cuando penetras hasta las raíces para distinguir las malas hierbas de las flores y las plantas comestibles... para distinguir los caballos de Troya de los caballos de los cuatro jinetes del Apocalipsis.* (Lippard, 1983:80).

Lo que se pretende es crear grietas por las que pueda pasar la luz entre tanta estructura cerrada y opaca. Eso precisamente es lo que Ruth Montiel Arias logra con su obra, conseguir, estimular y remover conciencias para cambios cara un mundo más justo. También decir que los artistas/activistas no son los redentores del mundo, por si solos no pueden cambiar el mundo, nadie a nivel individual puede hacerlo. Pero lo que si pueden hacer es crear e imaginar otras realidades posibles a las presentes.

Desde la psicología social, Melanie Joy, pone en gran valor al hecho de dar testimonio, porque al hacerlo, pasamos de ser meros observadores a conectar emocionalmente y empatizar con la experiencia que vemos. "Cuando damos testimonio, validamos o hacemos real el sufrimiento que el sistema se esfuerza tanto en ocultar" (Joy, 2013:142). Además de que mediante el acto creativo se da una respuesta a la destrucción que se pretende transformar.

Al hilo de esto mostramos la definición que aporta el activista en defensa de los animales y profesor de filosofía moral Oscar Horta: "El especismo es la discriminación de quienes no pertenecen a una cierta especie. Discriminar a alguien supone que se le trata peor por motivos injustificados." (Horta, 2017:22). De este modo se presenta de forma análoga a otras discriminaciones como son el racismo o sexismo. Para Ruth Montiel el antiespecismo es la mayor lucha que tenemos en este mundo. Porque se enfrenta contra todo un sistema de explotación y violencia animal. Todas las luchas sociales están más conectadas de lo que pensamos, porque se deben a prejuicios de superioridad. Montiel lo tiene muy claro, por eso en su obra crea una interseccionalidad con las otras luchas bien sean de género, raza, espacio natural o clase.

La metodología del trabajo de Montiel conlleva un largo proceso de investigación, documentación e implicación que llega a durar varios años, es el caso del proyecto titulado *Bestiae,* (Figura 1 y Figura 2) para el que ha necesitado dos años. A lo largo de este tiempo ha acompañado a grupos de cazadores durante las temporadas de caza en sus batidas, explorando las distintas modalidades de caza en distintas zonas del Estado Español. Siendo testigo del desarrollo de esta actividad se ha podido impregnar de las experiencias vividas con los cazadores y así reunir el material necesario para conformar su proyecto. Montiel ha materializado *Bestiae* en una pieza audiovisual, dos piezas escultóricas y un fotolibro. El conjunto del proyecto habla de la explotación masculina sobre el animal a través de la caza. Reflexionando sobre las

consecuencias que la caza tiene para los animales y como esta va ligada a la opresión a la mujer, al ámbito bélico o de la guerra y también a la enfermedad. Carol J. Adams en su clásico libro, *La política sexual de la carne,* ya explicaba que la actual masculinidad está construida en base a conceptos como la objetualización, control y violencia de los hombres frente a los cuerpos de los otros. Esos otros son tanto las mujeres como los otros animales: "La política sexual de la carne es también suponer que los hombres necesitan carne, que tienen derecho a la carne y que comer carne es una actividad masculina asociada con la virilidad." (Adams, 2016:29).

Montiel para *Bestiae,* recurre a un lenguaje poético, dialogando entre lo real y lo simbólico, combinando tanto imágenes propias obtenidas durante el trabajo de campo como imágenes de apropiación obtenidas en red: perfiles de cazadores y de archivos audiovisuales. Las imágenes manipuladas por Montiel logran crear así una composición sensitiva tanto, en contrastes como en formas, colores y texturas. Consiguiendo transmitir por ejemplo, el olor y frialdad de la muerte a través del plano detalle de un pelaje ensangrentado. En el libro, aparte de las imágenes de Montiel, tiene reflexiones de tres teóricas, Catia Faria, filósofa; Carmen Dalmau, historiadora de arte; y Estela Díaz, investigadora. En su texto titulado, "*Milana Bonita. Caza,"amor" y poder",* Catia Fairia explica:

> *El amor a la naturaleza, o en rigor el amor hacia los animales salvajes, es una de las razones más frecuentemente invocadas para defender la actividad de la caza. Esto normalmente causa desconcierto. La mayoría de las personas que se oponen a la caza creen que se trata de un oxímoron: no se puede amar a los animales y, a la vez matarlos. Sin embargo, esto es un fallo de interpretación. Los cazadores efectivamente aman a los animales salvajes. La cuestión es cómo los aman. Es decir, el problema con la caza no es la ausencia de amor por parte de los cazadores, sino la concepción de amor que subyace a su relación con lo no humano. Amor, en este contexto, significa abiertamente deseo de poseer a otro individuo sobre el cual no se tiene control.* (Montiel, 2020:110).

En la pieza, *Sonidos para una utopía,* (Figura 3), Montiel pone de manifiesto la explotación animal porcina y el uso que hacemos de la misma para concebir nuestra alimentación. Intentando comunicar al publico lo que no se suele querer ver. Verlo, implicaría reformular muchas costumbres heredadas que consideramos verdades absolutas. Al mismo tiempo Montiel quiere mostrarle al espectador que existe otra realidad para los animales, como son los santuarios de animales. Ya que la fotografía del ojo que forma parte de la instalación pertenece a un cerdo celta, llamado Cosmos rescatado por uno de estos refugios que ofrecen cuidados y protección a animales, maltratados, explotados o

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Ruth Montiel Arias, *Bestiae*, 2016-2019. Fotografía. Fuente cedida por la creadora.
Figura 2 · Ruth Montiel Arias, *Bestiae*, 2016-2019. Fotografía. Fuente cedida por la creadora.

abandonados. Mostrándonos así una realidad alternativa al sufrimiento animal, con la que podemos actuar a su favor.

Montiel en el título de su obra emplea la palabra *Útopia,* anhelo de alcanzar un lugar mejor. Algo que nos recuerda a lo que escribía Layla Martínez, en su reciente libro, *Utopía no es una isla*, en el que analiza las problemáticas y consecuencias de estar inundados por toda clase de productos culturales distópicos. Porque si bien los productos culturales reflejan la realidad, al hacerlo, también la crean. Y estando rodeados por tanta distopía en vez de activarnos a cambiar, acaban generado todo lo contrario, paralizarnos y dejar de imaginar futuros mejores. Algo muy peligroso, porque si no podemos imaginar un futuro mejor que el presente jamás podremos plantearnos cambiar las cosas. Debemos recordar que: "La historia está llena de victorias, de brechas, de momentos de ruptura en que todo ha saltado por los aires y se ha abierto la posibilidad de construir algo distinto." (Martínez, 2021:13).

Ruth con esa gran fotografía del primer plano de un cerdo con expresión casi humana lo que pretende es potenciar la empatía y que el ser humano se identifique con un animal en el que no se suele reparar. Porque culturalmente está concebido exclusivamente para la explotación ganadera y la industria de la alimentaria. Un cerdo que representa a los miles y miles que sacrifican cada día en los mataderos.

Esta imagen contrasta de forma absoluta con un diorama que muestra pequeñas figuritas de personas guiando a unos cerditos hacia una carpa roja. A través de ella se oyen los sonidos alborotado de un grupo de niños como si estuvieran jugando, produciendonos un sentimiento de ternura. El contraste del lenguaje y conceptos que utiliza la artista es clave para activar la reflexión. La carpa con sonido alegre e infantil, ocultar la realidad incomoda que sucede en los mataderos. Al mismo tiempo, preferir no ver esa realidad alejándola lo más posible de nosotros, es también una actitud muy infantil y cómoda. El sonido de los niños, puede llegar a desvelar también que muchos de los animales que se comen son bebés de pocas semanas de vida.

> *Algunos de los animales que el hombre come son bebés en el sentido más estricto del término. Los lechones sacrificados y vendidos enteros (menos sus intestinos y vísceras) suelen pesar entre ocho y catorce kilos. Los corderitos criados con biberón, algo considerado como "un primor", tienen entre una y nueve semanas cuando son degollados. La carne de las terneras más jóvenes, denominada bobby veal, es el cuerpo del delito de lo más cerca que llega el hombre al infanticidio. Cuando son degolladas y cocinadas no tienen cinco días de edad.* (Riechmann, 2017:180)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Ruth Montiel Arias, *Sonidos para una utopía*. 2015. Fotografía 110 x 155 cm. Diorama con sonido 80, 5 x 10, 5. Fuente cedida por la creadora.

Es entonces cuando nos damos cuenta de que el diorama presentado como aparentemente idílico, es una fuerte crítica a las prácticas de la industria cárnica. Actuando como voz de alarma para aquellas personas que no quieren ni oír, ni ver la reaidad que existe detrás de sus platos. Aunque en caso de que la invisibilidad falle, como Melanie Joy desveló tenemos infinidad de mitos, como el de "las tres «N» de la justificación para consumir carne: (comer carne es normal, natural y necesario)" (Joy, 2013 :101). Las mismas «N» que nos han vendido a lo largo de la historia para justificar otras ideologías violentas y sistemas de explotación, desde la esclavitud hasta el holocausto nazi, pasando por la dominación masculina y heterosexual, porque eso era lo normal, natural y necesario. Nuestro sistema de creencias "carnista" ha ideado muchos mitos para justificar el consumo de animales. Pero a pesar de ello Montiel coloca al espectador en la posición incómoda de tener que decidir entre un final macabro para el animal en un matadero o un final feliz en un Santuario, la responsabilidad está en sus manos.

3. Revisarnos a nosotros mismos

Por último, otra de las pieza de Montiel de la que vemos necesario hablar es, *Blancanieves* (Figura 4). En este caso la autora vio imprescindible denunciar un hecho concreto de violencia animal ocurrrido durante el rodaje de la película, *Blancanieves* (2012) del director Pablo Berger. Montiel fiel a su estilo, sin tapujos creó una lápida con los nombres de los nueve toros que fueron sacrificados durante el rodaje. Este suceso muestra como el mundo del arte al igual que el resto de la sociedad no se escapa a la utilización de los animales, concebidos en muchas ocasiones como otro material más del que disponer, sin tener en cuenta el trato y las necesidades de estos seres sintientes. Y es que cuan necesario es que desde el própio sector artístico se denuncien los abusos que algunos proyectos culturales ejercen a los animales no humanos. Compartimos la idea de Montiel de que el fin nunca debería justificar los medios, por muy estéticos y artísticos que estos sean. Es de agradecer su valentía al denunciarlo tan abiertamente. Porque aunque los responsables de la obra cinematográfica fueron sancionados por Tribunal Superior de Justicia de Madrid con el pago de una multa, *Blancanieves* continua estando manchada de sangre.

La autocrítica y revisión es necesaria en todos los ámbitos, también en el cultural, donde hemos y seguimos abusando de los animales. El arte es un reflejo de la sociedad de cada momento y actualmente vivimos en una sociedad especista. Pero esto no nos exime de la responsabilidad de intentar construir caminos más justos para todos, y de mostrar que todas las decisiones, que artistas y agentes artísticos tomen, afecta sobre los seres con menores derechos, los animales.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · Ruth Montiel Arias, *Blancanieves*, 2016,
Lápida. Fuente cedida por la creadora.

Conclusión

Cuando existen injusticias y violencias generalizadas como es el caso del especismo. Estas resultan difíciles de reconocer y dejar de justificarlas, sobre todo cuando los seres humanos nos beneficiamos de ellas. Pero sin ninguna duda es necesario que estas discriminaciones e injusticias que tenemos hacia los animales no humanos vayan siendo progresivamente visibilizadas, cuestionadas y revisadas a nivel social de diferentes modos. La creación artística es uno de estos modos, donde cada vez existe mayor número de académicos, artistas y activistas que apoyan la lucha por la defensa animal. Ruth Montiel Arias es un ejemplo de ello, invitándonos a replantearnos nuestras acciones, abogando por un mundo mejor pra todos. A través de una obra de riqueza ético estética, en la que explora alternativas más beneficiosas para todas las especies.

Referencias

Adams, Carol J. (2016) *La Política Sexual de la Carne. Una teoría crítica feminista vegetariana,* Madrid: Ochodoscuatro. ISBN: 978-84-946223-0-4.

Horta, Oscar. (2017) *Un paso adelante en la defensa de los animales*. Madrid: Plaza y Valdés. ISBN: 978-84-17121-04-4.

Joy, Melanie (2013) *Por qué amamos a los perros, nos comemos a los cerdos y nos vestimos con las vacas: una introducción al carnismo*. Madrid: Plaza y Valdés. ISBN: 978-84-16032-01-3

Lippard, Lucy R. (1983) "Caballos de Troya: arte activista y poder", en MARZO, J. L. (ed.) *Fotografía y activismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pp. 55-82.

Martínez, Layla (2020) *Utopía no es una isla. Catálogo de mundos mejores*, Madrid: Episkaia. ISBN: 978-84-949223-6-7.

Montiel Arias, Ruth (2020) *Bestiae.* Autoedición. ISBN:978-84-09-20035-1.

Riechmann, Jorge (2017) *En defensa de los animales: antología*, Madrid: Los Libros de la Catarata. ISBN: 978-84-90972861.

Notas biográficas

Andrea Domínguez-Torres es artista visual e investigadora de la Facultad de Bellas Artes por la Universidad de Vigo (BBAA-UVigo). Pertenece al Departamento de Escultura, Grupo PR3CULT. Sus principales líneas de investigación son acerca de la violencia especista en las artes plásticas.
Email: torresandrrea@gmail.com
Dirección: Facultad de Bellas Artes (BBAA-UVigo); Departamento de Escultura, Rúa Maestranza, nº2. 36002, Pontevedra, España.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Arthur Bispo do Rosário: matrizes objetuais de uma obra enclaustrada

Arthur Bispo do Rosário: objective matrices of an enclaustrated work

ANGELA GRANDO* & ANA ALMEIDA**

*AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, Vitória, ES. CEP. 29075-910. Brasil.

*AFILIAÇÃO: Centro Educacional Primeiro Mundo, Rua Constante Sodré,665, Vitória, ES, Brasil.

Resumo: O artigo aborda alguns elementos que marcam o processo criativo de Arthur Bispo do Rosário e fundamenta-se nas possibilidades poéticas ligadas a suas matrizes objetuais. Os trabalhos de Bispo refletem essencialmente justaposições de objetos e bordados. Sua obra é, para ele, uma tarefa imposta por vozes que diz ouvir. Sua contundente "tarefa" é permeada pela presença de palavra bordada, memória, práticas artesanais tradicionais, elementos místicos, entre outros, que parecem sustentar um sentimento do imaterial que concerne a um sentimento de procura, uma pertença cosmológica.

Palavras chave: Arthur Bispo do Rosário / arte objetual / poética de criação.

Abstract: *The article addresses some elements which represent Arthur Bispo do Rosário'screative process and grounds itself in poetic possibilities linked to his object matrixes. Bispo's work essentially reflect juxtapositions of objects and embroidery. His work is, at his view, a task imposed by voices he claim to listen. His blunt "task" is permeated by the presence of embroidery word, memory, traditional craft practices, mystic elements, among others, which seem to sustain a feeling of the immaterial that concerns to a feeling of search, a cosmologic belonging.*

Keywords: *Arthur Bispo do Rosário / object art / creation poetics.*

Submetido: 14/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

Introdução

Pra falar do Artur Bispo/ Tem que saber a verdade/ Saber se foi injustiça/ Talvez até crueldade/ Ao confundir seu talento/ Taxando-o de insanidade... (Além Mar, 2018:5)

Arthur, Bispo do Rosário [1909 — 1989], natural de Japaratuba, Sergipe, aldeia indígena que abrigou uma missão católica no século XVIII e se tornou lugar de cultos sincréticos e cerimônias religiosas. Nesse aspecto, o pequeno Arthur vai conviver com as bordadeiras que com as mãos hábeis ornavam os paramentos da igreja e as roupas das festas em ponto cruz e *redendês*. Reis e rainhas do seis de janeiro; bailarinos de *cacumbi* — em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. A *chegança* lusitana com suas batalhas de mouros e cristãos, almirantes, tenentes, grumetes. Todos esses personagens levavam belos trajes bordados com fios multicolores, canutilhos e lantejoulas. Dizem que quando menino era hábil em construir brinquedos de madeira.

1. A obra e o enclausuramento

Quando rapaz se alista na Marinha do Brasil, e não se pode ignorar que trabalhou como sinalizador e timoneiro em navio de guerra da Marinha, foi pugilista fracassado, empregado doméstico no estilo "faz-tudo", lavador de bondes, vulcanizador e garimpeiro. Em 1938 teve sua primeira visão, a que vai descrever (bordar) detalhadamente no seu estandarte *Cloves* (Figura 1). Trata-se do relato detalhado de uma espécie de *epifania*, quando: "Deus, rodeado de anjos azuis, dá-lhe a incumbência de reconstruir o Universo" (DANTAS, 2009:14). De alguma maneira esta experiência o levou à vagar vários dias pelas ruas do centro do Rio de Janeiro como, também, o separaria do mundo e o jogaria em um manicômio para indigentes. Por conta dessa e outras visões, nos últimos cinquenta anos de vida, Bispo se reconheceu como o próprio *Jesus* — permanecendo em um entra-e-sai pelos três maiores hospitais psiquiátricos cariocas — e em 1964, foi recluído definitivamente em um pavilhão onde eram enclausurados os loucos na instituição psiquiátrica Colônia Juliano Moreira (RJ).

Um interno disse sobre ele: "Passava os dias fazendo navios". Todavia não eram só navios. Eram registros do seu quotidiano e percurso de mundo que lenta e minuciosamente ocuparam todas as celas e o corredor do pavilhão. Um mundo paralelo construído com matrizes objetuais, tecidos bordados em fios coloridos, incontáveis miniaturas, cavalinhos de madeira, pipas, piões, pequenas embarcações, ícones da infância rural, tudo armazenado com o anseio de cumprir cuidadosamente uma missão (Figura 2). É certo que foram coletados e obtidos, tanto por Bispo quanto por outros internos, como também por

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Arthur Bispo do Rosario, *Eu preciso destas palavras*. Escrita, sem data. (detalhe inferior central do estandarte), madeira, tecido, metal, linha e plástico. Foto: Rodrigo Lopes. Fonte: Acervo de imagens do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.
Figura 2 · Walter Firmo, *Bispo em meio aos seus trabalhos*, 1985. Fotografia analógica. Fonte: http://www.omenelick2ato.com/fotografia-e-cinema/walter-firmo-tres-tardes-quentes

visitantes e funcionários da Colônia, uma multiplicidade de materiais de sucatas, peças de descarte, tecidos e linhas com as quais Bispo do Rosário podia levar adiante sua missão. Havia uma espécie de "mercado de bens ilícitos" que nutria os desejos dos internos; nele, Bispo "trocava cigarros por frutas ou outro tipo de comida, ou carretéis de linha, doses de pinga por sucata (cabos de vassoura, pregos, papelão, etc.)" (Dantas, 2009:36). Era comum também o seu passeio pelo território da Colônia, onde coletava diversas formas de descarte, material a ser trabalhado artesanalmente. Nisso, sua relação com as pessoas era desenvolvida continuamente por uma espécie de *troca* — numa operação de trocas de objetos, fragmentos e sucatas.

Assim, organizava objetos, tralhas, quinquilharias, serializando-os geralmente em conjuntos semelhantes ou afins, catalogando-os e nomeando-os minuciosamente, dispostos lado a lado em estruturas verticais, espécie de vitrines que continham talheres, sapatos, chinelos, canecas, garrafas, botões, entre outros (Figura3). Ao mesmo tempo, desfiava os uniformes azulados usados no hospício ou lençóis que recebia e com os fios escrevia bordando episódios bíblicos, frases referentes a notícias de jornal, entre outros. Nesse aspecto, elabora expressões que combinam a lentidão do bordado ao aspecto convulsivo de seus enunciados escritos sempre em letras de caixa alta, apinhado de neologismos, supressões de letras e, o próprio Bispo relata: "Eu passei com letras maiúsculas pra eu e os outros poder ver. É a minha biografia". (Dantas, 2009:130).

Com efeito, nas matrizes objetuais de Bispo percebemos que tanto o passado se conserva e se articula com o presente, quanto o papel da memória é o lado subjetivo que intuitivamente conduz seu processo produtivo das coisas. O território das lembranças encontra-se latente, em estado potencial no inconsciente, e por isso, colocando sua experiência vivida (biografia) no mundo material, a rede de relações constrói um conjunto de imagens que apontam para uma necessidade de simbiose do espaço interno com o fora dele, já que o primeiro precisa ser materializado no espaço externo, para traduzir as coisas e ascender a outra dimensão. Nisto, seus objetos são envolvidos em fios e tecidos coloridos, quase "mumificados". As palavras bordadas, repertoriadas de práticas artesanais das bordadeiras com as quais conviveu no período de sua infância em Sergipe, são imagens que escapam as significações únicas, porque nelas se chega a aludir — sob a força de sua presença icônica, invocativa — a um espaço místico. Nesta perspectiva foram produzidos mantos, cetros, assemblagens, pequenas embarcações que formavam o "universo" a ser apresentado a Deus, afirma Bispo do Rosário, no dia de seu encontro final com a divindade (Denizart, 1982).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Arthur Bispo do Rosario, *Congas e havaianas*, sem data. Tênis congas, chinelos havaianas, madeira, tecido, metal, linha e plástico. Foto: Rodrigo Lopes. Fonte: Acervo de imagens do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.
Figura 4 · Arthur Bispo do Rosario, *Eu vim*, tecido, linha, plástico, metal, s/ data. Foto: Rodrigo Lopes. Fonte: Acervo de imagens do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Com um diagnóstico de esquizofrenia-paranóide, Bispo apresentava "*delírios de grandeza de natureza mística, calcados em signos do catolicismo, anjos e iluminações"* que circulavam na coisificação de seus trabalhos. Ou seja, para ele, se tratava de uma missão que lhe fora destinada pelas vozes que ouvia e o acompanhavam no decorrer de sua vida, como tarefa principal a cumprir e sem lhes atribuir aspectos artísticos (Hidalgo, 2011:13). Os trabalhos de Bispo tornam-se "experiência" ou a materialização desse complexo método do delírio. Contudo, porque geram, por si mesmos, significações pertubantes, iniciais, originárias, da pura expressão, poderíamos dizer que esta fusão conduza o atributo transformador da arte, ao tratar objetos comuns, mesmo restos, fragmentos, e fazer deles objetos misteriosos que, justamente através dessa deslocação, despertam o trabalho da imaginação e podem desencadear, empiricamente, situações de criação da ordem daquilo a que Deleuze chamou *"empirismo transcendental*" (Deleuze, 1988:107). Seria assim, que a materialidade de seu trabalho e de seus signos, axial à regra da *apresentação*, no sentido de operar *matrizes objetuais* precisamente porque nelas se completaria o caráter sublimatório de sua "passagem final", o eixo de sua legitimação?

Acredito que o delírio é validado como um componente com nuances determinantes na execução do trabalho em Bispo, porquanto ele afirma o caráter interdependente de sua missão em relação à voz que ouvia em sua mente. Esse sentido de sua produção ser realizada a partir de tal noção, é relatado por Fernando Gabeira em um curta-metragem, no qual Gabeira descreve que Bispo trancou-se em um dos quartos-fortes da Colônia por sete anos para cumprir a ordem da voz e, neste tempo, acumulou um assombroso número de trabalhos manuais: vestimentas, estandartes detalhadamente bordados e miniaturas. Segundo o jornalista, a sua explosão artística começou de fato no dia que ouviu uma voz. A voz dizia: Jesus-Filho tranque-se em um quarto e comece a reconstruir o mundo. Ele chamou um amigo, pediu que o trancasse e nunca mais saiu, até que sete anos depois a voz disse: a obra está concluída. Os companheiros do mesmo pavilhão estavam tão perdidos em suas fantasias que não deram falta de Arthur Bispo. Quando ele saiu sete anos depois, tinha um volume de obras incrível. [...] Esses estandartes foram os trabalhos que tomaram mais tempo de Bispo nos sete anos que ficou fechado, de longe não se tem idéia do esforço que está contido dele. Ele botou para fora toda a sua memória. Transformou o que se lembrava do mundo em pequenas figuras. (Gabeira, 1985)

Em meio a multiplicidade de seus trabalhos, o fardão *Eu vim* (Figura 4) apresenta e registra através de inscrição bordada, o referido acontecimento de sua vinda ao mundo como Jesus, o dia do seu surto psicótico. O "chamado de Bispo" acontece no dia 22 de dezembro de 1938. Ele relata que sete anjos

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

desceram do céu e anunciaram seu novo nascimento, sua nova identidade. Apesar dos trabalhos produzidos pelo sergipano serem intimamente conectados a sua vida, esse fardão, especialmente, se destaca por evidenciar o único evento biográfico com tamanha relevância para ser eternizado com seu bordado (Aquino, 2006:49).

Nesta farda, além das ornamentações em forma de folhagens, Bispo bordou sete estrelas, provavelmente evidenciando os sete anjos da sua referida visão. Frederico Morais afirma que ele transforma as palavras e as letras em "volutas, curvas, arcos, bordando um emaranhado linear que acaba por dissolver as palavras e cada uma de suas letras e signos linguísticos em um grafismo viril e vibrante. (Morais, 2013:81).

De certo modo, é no ano de 1980, que uma matéria de Samuel Wainer Filho (1955-1984) para o programa *Fantástico*, da TV Globo, revelou ao público a produção de Bispo ao mostrar a situação da Colônia Juliano Moreira. Nesse sentido, foi relevante o filme *O Prisioneiro da Passagem — Arthur Bispo do Rosário* produzido pelo psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart (1946-), no ano de 1982. Por outro lado, com a pluralidade de meios, reinvenções da imagem, questões conceituais, entre outros aspectos, nascidos das ações inscritas no processo criativo e artístico levantados pela arte contemporânea, como também a antipsiquiatria e ainda as novas teorias sobre a loucura, os trabalhos de Bispo começaram a ser valorizados e integrados ao circuito das artes.

Relembro aqui, o impacto que se deu no campo da arte, da potencialidade do tecido imaginário intrínseco do processual em Bispo, no momento de sua primeira exposição retrospectiva, em 1989, intitulada: "A reconstrução do Universo, segundo Arthur Bispo do Rosário; registros da minha passagem pela terra". Na ocasião, o curador da mostra, Frederico Morais afirma ter inventado Arthur Bispo do Rosário como artista. O que pode ser interpretado, entre outros aspectos, pelo trabalho de Bispo ter-se fundado como evidenciação de total desconhecimento e desapego pelas ideologias artísticas em que emergiam, quer, ainda, pelas próprias formas que pareciam condená-lo à estranheza, como expressão brutal de uma presença do inapropriável.

Nessa perspectiva, no início da década de 1980, mesmo que os trabalhos de Bispo não passassem despercebidos nos manicômios em que esteve, ele ainda não havia recebido publicamente (tampouco, institucionalmente) tal título — de artista. Bispo era consciente do seu lugar à margem no conviver e não ter ações em comum com a sociedade. Frederico Morais, relata ter conversado algumas vezes com Bispo, lido os relatórios dos médicos da Colônia Juliano Moreira, entrevistado internos, enfermeiros, guardas e pesquisadores da Colônia,

entre tantas outras entrevistas, o que permitiu construir "um retrato bem próximo do real" de Bispo. Conforme descreve:

É óbvio que Bispo do Rosário não vivia em delírio 24 horas. Aliás, nenhum esquizofrênico vive, como é igualmente óbvio que seus trabalhos não foram realizados durante algum surto. Amava a reclusão e a quietude. Mesmo antes de ser internado, nos diversos endereços do clã dos Leone, pedia um espaço isolado, só dele, para bordar e criar seus objetos e brinquedos. Ou durante [...] os quase quatro anos em que se isolou em um sótão da AMIU. Talvez nem fosse exatamente amor, mas necessidade. Caso contrário, não conseguiria levar adiante sua missão. Tampouco ouvir vozes, manter-se jejuno. E foi decisão sua manter-se isolado por longos sete anos numa das onze celas do Pavilhão Ulisses Viana, após ter sido punido com três meses de reclusão. E como vimos, acabou por tomar posse da cadeia e transformá-la em seu ateliê. A chave guardada em seu bolso. Desde então, instrumentado pela arte, manteve sua loucura sob controle. Quase me arrisco a dizer: aprisionou a loucura, Libertou sua arte (Morais, 2013:133).

Em grande medida, não seria invariavelmente a "misteriosa loucura" de Bispo, a que o fazia extrair no plano de expressão o insaciável desejo de aceder à experiência processual? A que o conduziria à interrogar, ouvir, escrever (bordar), recolher e agrupar objetos, criar peças e assumir sua missão?

Conclusão

Bispo criou um vocabulário imagético de tendência miniaturista da representação de sua experiência vivida e do imaginário: toda uma memória visual contaminada pelas cores, formas e ritmos de estandartes, bandeiras, vestimentas hieráticas de inspiração militar que estão de certo modo cifradas na sua peça de valor ritualístico, o *Manto da Apresentação* (Figura 5). Determinado em se apresentar à Deus e abnegado em cumprir esta missão, o ex — marinheiro não cessou de bordar e rebordar o *Manto* que "deveria cobrir seu corpo na hora da apresentação". De certa forma, preparava com seus trabalhos uma espécie de inventário do mundo para o dia do Juízo Final. Nesse dia, ele se apresentaria a Deus com um manto especial, enquanto representante dos homens e das coisas existentes. O manto bordado traz o nome das pessoas conhecidas, para não "se esquecer de interceder junto a Deus por elas". A criação das peças, para ele, é uma tarefa imposta, sempre por vozes que diz ouvir. É neste plano que, movido por uma substancial emergência, em uma entrevista realizada em 1988, Bispo relata à assistente social Conceição Robaina: "minha missão é essa, é conseguir isto, o que tenho para no dia próximo, eu representar a existência da Terra que taí, tudo que eu fiz" *(*Bispo do Rosário,1988).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Walter Firmo, *Arthur Bispo do Rosario com o Manto da Apresentação,* 1985. Fotografia analógica.
Fonte: https://www.obrasdarte.com/arthur-bispo-do-rosario-e-leonilson-os-penelope-por-rosangela-vig/arthur-bispo-do-rosario-foto-walter-firmo/

Nesta lógica, ao concluir sua missão de apresentação Bispo estaria pronto e visava apresentar-se ao topo da pirâmide hospitalar: "eu, do hospício, devo apresentar a minha transformação aos diretores". No fim, foi bem mais. Sua *empreinte* transpôs os limites do Pavilhão Ulisses Vianna, atravessou a Colônia Juliano Moreira, rompeu fronteiras. Entre 1989 e 1993, sua obra recebeu seis exposições individuais em diversas capitais do Brasil. No verão de 1995, seus trabalhos foram expostos na Bienal de Veneza, no espaço da representação brasileira. A partir dessas mostras, a obra de Bispo causou comoção no meio artístico e cultural, se incorporou ao imaginário da arte erudita e começou a produzir ressonâncias noutros artistas sul-americanos. Seus trabalhos foram catapultados no mundo da arte, muito embora o que Bispo sempre expressou querer — tal é sua mensagem — foi concluir sua missão com o destino de "no dia final se apresentar brilhoso dos pés à cabeça" (Bispo do Rosário, 1988).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Do Alem Mar, Chiquinho. *Arthur Bispo do Rosário*: Biografia. Literatura popular de cordel. Ilustração: André Gustavo, Cláudia Nen e Flávio Sampaio. Prefácio: Aglaé Fontes. Revisão: Lisandra Lima. Projeto gráfico: Rony Lima. Aracaju/SE, 2016.

Aquino, Ricardo. *Do Pitoresco ao Pontual:* Uma imagem-biografia. In: LAZARO, W. [org]. "Arthur Bispo do Rosário: Século XX". Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006.

Bispo Do Rosario, *Arthur. Entrevista a Conceição Robaina.* 11 mar. 1988. Mimeo. Disponibilizado pelo Acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea — MBrac. Disponível no acervo particular no MBrac

Dantas, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio.* São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

Deleuze, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

Denizart, Hugo. *O prisioneiro da passagem*. DVD (30'22''). son., color. Média-metragem, 1982. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ISt22V1U-hY Acesso em: 18/01/21.

Gabeira, Fernando. *Série Vídeo-Cartas:* O Bispo. DVD. (09'08''). son., color. Curta-metragem, 1985. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x9wc-_XoCcw Acesso em: 18/01/21.

Hidalgo, Luciana. *Arthur Bispo do Rosario:* O Senhor do Labirinto. Edição Revista. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

Morais, Frederico. *A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. In "Registros da minha passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosário", 17- 25. Ex. cat., São Paulo, Brasil: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1990.

Morais, Frederico. *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*. Organização e prefácio: Flávia Corpas. 1ª Ed. Rio de Janeiro: NAU Livre Galeria, 2013.

Notas biográficas

ANGELA GRANDO é crítica de arte e professora titular na Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, PPGA — UFES. Doutorado em arte pela Universidade de Paris I — Sorbonne, coordena o Laboratório de Pesquisa em Teoria da Arte e Processos em Artes, bolsista pesquisador FAPES. As suas linhas de investigação são processos criativos, arte sonora e meios audiovisuais, teoria e crítica da imagem.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7884-7322
Email:angelagrando@yahoo.com.br
Morada: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, Av. Fernando Ferrari, Goiabeiras, Vitória, ES, Brasil.

ANA ALMEIDA é artista visual e professora no Centro Educacional Primeiro Mundo.
Email: ana.almeida.escritorio@gmail.com
Morada: Centro Educacional Primeiro Mundo, Rua Constante Sodré, 665, Santa Lúcia, Vitória, ES, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Um ato ecográfico: o Grabado Verde de María Angélica Mirauda

An ecographic act: the Grabado Verde by María Angélica Mirauda

ANGELA RAFFIN POHLMANN* & REGINALDO DA NÓBREGA TAVARES**

*AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes, Curso de Artes Visuais, Rua Coronel Alberto Rosa 62, CEP 96010-770, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil

**AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas, Centro de Engenharias, Curso de Engenharia Eletrônica, Rua Benjamin Constant 989, CEP 96010-020, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo: O artigo apresenta uma parte do trabalho da artista chilena Lili Mirauda, que utiliza embalagens Tetra Pak descartadas como matrizes para suas gravuras. Sua proposta é, não só a de repensar o processo de produção e de consumo destas embalagens descartadas, mas também sugerir novos modos de se fazer gravura, a partir do reuso destas matrizes alternativas sem a utilização de ácidos e demais produtos nocivos à saúde do artista e ao meio ambiente. Suas imagens são delicadas e complexas, fruto de seu meticuloso trabalho de investigação e experimentação.

Palavras chave: gravura verde / matrizes alternativas / ecologia.

Abstract: *The article presents a part of the work of the Chilean artist Lili Mirauda, who uses discarded Tetra Pak packaging as a matrix for her prints. His proposal is, not only to rethink the production and consumption process of these discarded packaging, but also to suggest new ways of making engravings, from the reuse of these alternative matrices without the use of acids and other products harmful to the artist's health and to the environment. His images are delicate and complex, the result of his meticulous research and experimentation.*

Keywords: *non-toxic etching / alternative plates / ecology.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

A artista chilena María Angélica Mirauda, ou simplesmente Lili Mirauda, faz gravuras a partir de matrizes alternativas e pouco convencionais. Ela utiliza embalagens descartadas para servirem como ponto de partida para suas gravuras. "Grabado verde" é o nome dado por ela e por sua colega Marcela de la Torre (Mirauda, Torre, 2015) a esta maneira ecológica de fazer gravuras em metal (Figueras Ferrer, 2004).

Lili Mirauda nasceu em Santiago do Chile, em 1959, formou-se em Artes Plásticas na Universidade do Chile, e atualmente é docente na Universidade Finis Terrae (Chile). Dedica-se, desde 2006, à investigação e criação destas técnicas de Grabado Verde, publicando livros e realizando exposições com o resultado de suas pesquisas e do desenvolvimento de seu trabalho poético com estes procedimentos alternativos. Lili também divulga estas técnicas inovadoras em cursos e workshops realizados em diversos ateliês pelo mundo.

A documentação produzida por Lili Mirauda junto com Marcela de la Torre, desde 2008, nos livros publicados com suas invenções técnicas permitem o acesso de artistas e professores de arte a estes processos inovadores de fazer gravuras. Seus procedimentos investigam as potências das caixas descartadas de leite, sucos ou de outros alimentos que funcionam como matrizes para as gravuras (Figura 1).

Através de uma proposta silenciosa, fruto de sua metódica experimentação com uma nova e versátil matriz, Lili Mirauda cria um processo de gravura livre de ácidos e dos demais produtos nocivos para a saúde dos artistas e ao meio ambiente. O baixo custo das matrizes é também mais um item importante deste processo de construção de imagens realizado com a reciclagem de materiais.

Associamos os temas utilizados em algumas de suas gravuras como o bule, a xícara (Figura 2), e o próprio ato de tomar café com leite (ou uma xícara de chá) através destes movimentos antigos de ferver a água e passar o pó de café no coador, em contraste com as atuais máquinas de café e suas cápsulas descartáveis que demandam apenas apertar um botão.

Os paradigmas propostos pelo ato de repensar os processos gráficos e suas maneiras de fabricação de imagens se contrapõem com nossos modos de viver na atualidade, produzindo incoerências como estas que ao mesmo tempo em que nos "facilitam" a vida, simultaneamente geram lixos e rejeitos. O mundo produzido pela indústria não deixa espaço para estes interstícios como o que podemos pressentir aqui.

As dobras das embalagens descartáveis se transformam em desdobras. Abertas, elas evidenciam algo do que já foram antes, no processo desvelado

Figura 1 · Lili Mirauda, Sem título, 2016. Gravura verde.
Fonte: María Angélica Mirauda

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 2 · Lili Mirauda, Sem título, 2016.
Fonte: María Angélica Mirauda
Figura 3 · Lili Mirauda, Sem título, 2016.
Gravura verde. Fonte: própria

pelo ato de planificar as caixas. As marcas das dobras tomam parte das formas criadas nas gravuras de Lili Mirauda, e instalam, nas imagens, o passado da própria matriz utilizada (Figura 3). Nos permitem, assim, reconhecer sua origem, que também se aproxima da própria origem da gravura pelo caráter "serial" que pode ser evidenciado tanto numa, quanto na outra.

As origens da gravura em metal datam da época em que também ocorre uma outra revolução cultural. Com a invenção dos tipos móveis proposta por Gutemberg, em 1445, inicia-se a impressão de textos com letras individualizadas guardadas em caixas, distribuídas em prateleiras. Algo muito fascinante começava a ocorrer, cujas consequências sentimos até hoje. Entre as linhas ocupadas pelos 'tipos' e "seu exercício de análise combinatória infinita" havia o espaço destinado para a gravura que ilustraria a leitura das páginas de inúmeros livros (Brugnoli, 2011: 9). A distribuição destas imagens, a difusão de ideias e pensamentos e o próprio ordenamento da linguagem repercutiram em todas as áreas de conhecimento e contribuíram para o próprio desenvolvimento do campo da arte. A renovação na representação do mundo gerou consequências para a ciência, a arte, a religião e a própria significação da vida.

2. O Grabado Verde

O "Grabado Verde" de Lili Mirauda é delicado e complexo, ao estabelecer uma rede de conexões entre diferentes objetos e procedimentos sintetizados em suas imagens. Por um lado, suas delicadas gravuras nos oferecem imagens de objetos do cotidiano, como, por exemplo, a xícara, o bule ou o sapato (Figura 4).

Estes não são objetos especiais. São objetos comuns que encontramos no dia-a-dia, em casa ou nos locais de trabalho. São objetos funcionais que podem ser compartilhados, mas de modo geral são para uso individual.

Por outro lado, a complexidade de seu trabalho pode ser percebida no modo como a artista produz estas imagens, recriando técnicas, inventando procedimentos, descobrindo novas maneiras de produzir texturas, meios-tons, linhas ou manchas nas suas imagens, através do decalque de materiais diversos sobre as matrizes de papelão, alumínio e plástico das embalagens descartadas. A artista realiza também raspagens, incisões, descolamentos das camadas das matrizes ou, ainda, sobreposições de grãos minúsculos para produzir os efeitos das manchas da "água-tinta", tão utilizada entre as técnicas tradicionais da gravura em metal.

As embalagens Tetra Pak são, hoje em dia, um lugar comum para a circulação de produtos. Como "êxito do desenho industrial e símbolo da revolução pós-industrial" estas embalagens distribuem "líquidos como leite, sucos ou vinhos

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

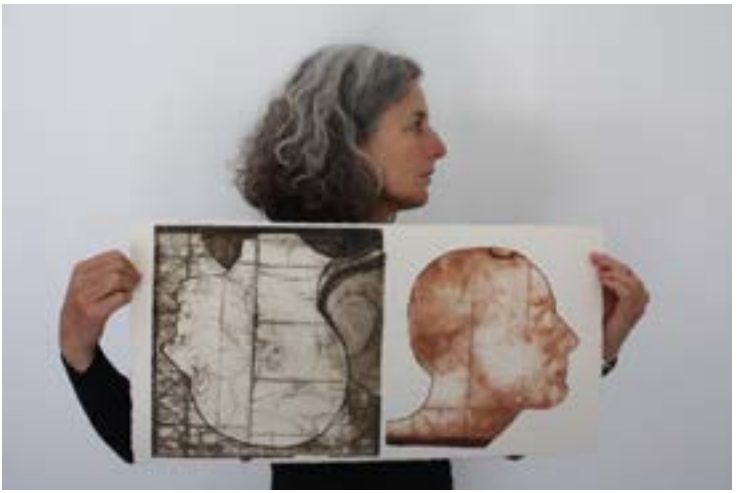


Figura 4 · Lili Mirauda, "El Zapato de Rosa III", 2017.
Gravura verde. Fonte: María Angélica Mirauda
Figura 5 · Lili Mirauda segurando uma de suas estampas em
Gravura verde (2020). Fonte: María Angélica Mirauda

exibidos por meio deste dispositivo nas prateleiras de supermercados" (Brugnoli, 2011: 8). Lili Mirauda não criou um método para recuperar as embalagens no ritmo em que elas são produzidas, ou para diminuir a quantidade de lixo; entretanto, seu esforço revela uma sensível inquietação com o descarte destas embalagens no meio ambiente. Suas gravuras aproveitam os elementos destas caixas tais como a estrutura, as ranhuras, as camadas de diferentes materiais, texturas e dobras como parte integrante das novas imagens produzidas (Figura 5).

3. A matriz verde

Da mesma maneira que as matrizes de cobre, na gravura em metal tradicional, as matrizes utilizadas no "Grabado Verde" também funcionam como peças geradoras de imagens. Neste caso, o material empregado como matrizes alternativas no "Grabado Verde" são um sub-produto industrializado após o consumo dos alimentos embalados em Tetra Pak. Nas palavras de Mirauda e Torre (2015: 11) "La matriz de Grabado Verde se trabaja a partir de un material creado por la industria alimenticia con el objetivo de preservar alimentos". As autoras comentam as qualidades do material utilizado como matriz alternativa justamente pelas características necessárias à sua utilização pela indústria: "Por esta razón, no nos debe extrañar que el Tetra Pak sea un material sumamente resistente y con sorprendentes cualidades al momento de ser desplazado al mundo del arte, especialmente al grabado" (Mirauda; Torre, 2015: 11).

As matrizes gráficas fazem parte da história da gravura, associadas intrinsecamente a esta possibilidade que a matriz possui de reproduzir a imagem ali gravada, através das inúmeras impressões que podem ser obtidas de uma única matriz, cujas múltiplas estampas são idênticas ou bastante similares entre si. O surgimento da gravura possibilitou a difusão de ideias, imagens, ilustrações, fatos, e inclusive a reprodução de outros desenhos e pinturas, em épocas em que não havia outros meios de reprodução. O pesquisador da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), professor Fernando Gómez Alvarez (2017:7), comenta as diferenças entre a gravura de reprodução, a gravura de interpretação e a gravura original. Aqui, nos interessa falar da gravura original, cuja definição "sofreu várias mudanças no decorrer dos anos". Inúmeros eventos internacionais sobre a gravura, procuraram legislar sobre a definição do conceito de gravura original. Dentre os mais importantes encontram-se "o III Congresso Internacional de Artistas, celebrado em Viena, em 1960; e o Certame Internacional de Obra Gráfica SAGA, efetuado em Paris, em 1996" (Alvarez, 2017:7). Sendo que, em 1996, na reunião realizada em Paris, ficou definido que "uma gravura original é resultante de um ou de mais meios expressivos do campo da gravura

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 6 · Lili Mirauda, "La Cumparsita", 2017. Gravura verde. Fonte: María Angélica Mirauda

escolhido pelo artista, de forma voluntária, visando a criar matrizes potencialmente reproduzíveis, das quais possam ser obtidas várias cópias idênticas, caso seja a sua vontade" (Alvarez, 2017: 8).

No "Grabado Verde", novos caminhos são viabilizados com materiais alternativos e outros procedimentos inventados pela artista em seu processo criativo, sem deixar de consistir em uma gravura original, conforme a definição estabelecida desde 1996. Assim, a matriz do "Grabado Verde" ganha uma nova consistência e rompe com as matrizes tradicionais que, a depender da técnica utilizada, demandam por uma peça de madeira, ou borracha, ou pedra calcária, ou ainda uma placa de metal, ou um *nylon* esticado em bastidor, além de um conjunto de ferramentas ou de produtos químicos específicos para riscar, escavar, desenhar, vazar ou preencher áreas, ou retirar matéria da matriz. A gravura em metal tradicional, por exemplo, utiliza substâncias químicas, muitas vezes tóxicas, para a produção da imagem na matriz. Então, percebemos as grandes novidades na utilização destas matrizes alternativas, não só como possibilidade de reaproveitamento do descarte dos materiais industrializados após seu consumo, como também e principalmente pelas vantagens em se obter imagens em matrizes sem o prejuízo de poluir o meio ambiente com os produtos químicos tradicionais ou danosos à saúde dos artistas.

Além disso, vemos que este material alternativo obtido com as embalagens descartadas oferece outra experiência em seu manuseio, pois o artista pode cortar, dobrar, pressionar, decompor, deformar, colar, riscar, rasgar, arranhar, emendar a matriz, e, com isto, projetar movimentos exploratórios sobre a resistência, a textura, a composição e o tamanho deste material que seria descartado (Figura 6).

Com os diferentes manuseios da matriz alternativa, o artista ganha novos movimentos, e aumentam as possibilidades combinatórias durante o processo de criação. Afinal, uma matriz alternativa pode, por exemplo, ser dobrada ou combinada com outra matriz para aumentar a área de gravação, ou ainda permitir que dobras e ranhuras venham a interferir no processo criativo. Assim, esta técnica abre um largo espaço exploratório com muitas outras operações que permitem investigar as complexidades de manuseio da matriz.

O "Grabado Verde" aproxima a ponta final do processo de consumo de alimentos industrializados com a ponta inicial de um novo processo de produção de imagens. Deste modo, nos chama a atenção a conexão material entre estes dois processos distantes entre si. Esta conexão somente foi possível a partir da percepção de Mirauda e Torre (2011) sobre a resistência do material que faz com que seu emprego como matriz na gravura seja tão potente.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O descarte deste material é uma etapa prevista no próprio ciclo de utilização das embalagens de alimentos, cujo destino, sabemos, é o lixo. No entanto, reutilizar as caixas de leite para produzir imagens artísticas, suscita pensarmos sobre a função e o descarte destas embalagens. Se estas embalagens seriam descartadas após o consumo do alimento, podemos igualmente contrapor a relação deste processo alternativo de produzir gravuras com a necessidade de repensarmos a preservação do meio-ambiente que receberá milhares de caixas e embalagens descartadas todos os dias mundo afora. O professor José Eli da Veiga comenta que no intervalo das últimas três gerações a produção de plásticos passou de "milhão de toneladas para 350 milhões de toneladas" (Veiga, 2019: 27). Com isso, podemos inferir que a contaminação do meio-ambiente causada pelo descarte de plástico e de outros materiais tende a se agravar se não nos dispusermos a evitar, de modo extremamente significativo, o descarte.

O "Grabado Verde" também nos provoca a pensar sobre o que está acontecendo com a Terra do ponto de vista das mudanças climáticas. Esta questão certamente ganha atenção em várias disciplinas. O sociólogo Bruno Latour, investigando o campo da política e o entrelaçamento da questão do clima, comenta que: "A hipótese é que não entenderemos nada dos posicionamentos políticos dos últimos cinquenta anos, se não reservarmos um lugar central à questão do clima e à sua denegação" (Latour, 2020: 10). Para Latour, sem isso, perderemos a orientação e será mais difícil compreender os problemas e encontrar caminhos para diminuir as desigualdades.

Está claro que esta técnica alternativa de gravura não nega a existência de uma contradição na preservação do meio ambiente e das dificuldades que enfrentamos pelo modo de vida adotado na contemporaneidade. O que estamos preservando ou deixando de preservar? A artista Lili Mirauda investiga as possibilidades de expressão artística de um material que seria descartado, trazendo a questão ambiental em seu trabalho. O trabalho de Mirauda nos impele a pensar sobre a simplicidade da vida e sobre o que de fato precisamos para viver. Ou ainda, seu trabalho nos provoca a refletir sobre como estamos vivendo nossas vidas neste momento de contradições. Mirauda coloca, através de suas gravuras, sua sensível preocupação com as relações hoje configuradas entre a Terra e vida. Para finalizar, o trabalho de Mirauda, de certa maneira, também se aproxima do pensamento do líder indígena Ailton Krenak sobre a "iminência de a Terra não suportar a nossa demanda" (Krenak, 2019: 45). Sentimos essas ressonâncias entre as gravuras de Lili Mirauda e os autores que nos alertam sobre a importância de que todos nós devemos despertar para uma difícil perspectiva ambiental como consequência dos nossos modos de vida contemporâneos.

Conclusão

O trabalho da artista chilena Lili Mirauda nos faz repensar sobre a tradição e a inovação no campo da gravura em metal, além de questionar simultaneamente nossos modos de produção, consumo e descarte de embalagens que compõem a vida contemporânea. Com as sutilezas e com o requinte de suas imagens, percebemos novamente a importância da simplicidade da vida, e o quanto nossos modos de vida precisam ser repensados.

As gravuras de Lili Mirauda nos remetem aos objetos do nosso cotidiano como xícaras ou bules, e contrastam com a produção serial destes mesmos objetos de consumo. A delicadeza contida nas imagens produzidas em materiais já condenados ao lixo, nos trazem questionamentos sobre as consequências deste fluxo, ajudando-nos a refletir sobre os nossos modos de viver.

O encontro entre um modo de expressão artístico consolidado, como o da gravura artística, e uma tecnologia industrial contemporânea, é capaz de desviar a função originária do material descartado, ao mesmo tempo em que propõe novos procedimentos para a criação de matrizes e de imagens gráficas. Com as embalagens descartadas de alimentos processados, a artista Lili Mirauda produz outras coisas, neste caso imagens, algo aparentemente distante da finalidade originária das embalagens de alimentos. Não se trata de uma proposta para reaproveitar ou reciclar o material descartado, ou ainda resolver o problema do descarte, mas deixa exposta a potência do seu uso no campo da gravura e da arte.

Os objetos retratados por Mirauda, com extrema acuidade de observação e requinte técnico, nos levam a crer que os procedimentos adotados não só refletem sua postura diante do mundo, como também diante da arte. Ao ressignificar os objetos a partir de sua reapropriação e dos deslocamentos necessários aos processos desenvolvidos, Lili Mirauda apresenta a versatilidade destes materiais e seus diversos usos para produção de imagens gráficas. Para ela, as caixas reutilizadas como matrizes se transformam em um espaço versátil, de inúmeras aberturas para a imaginação.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Agradecimentos
Os autores agradecem ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio às pesquisas que deram origem a este texto.

Referências

Alvarez, Fernando Gómez. (2017) *Gravura*. Vitória: UFES, Secretaria de Ensino a Distância. ISBN: 978-85-63765-94-9

Brugnoli, Francisco. (2011) "Palabras preliminares". In: Mirauda, María Angélica; Torre, Marcela de. (2011) *Grabado verde*. 2a ed. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Finnis Terrae. ISBN: 978-956-7757-15-2

Figueras Ferrer, Eva. (2004) *El grabado no tóxico: nuevos procedimientos y materiales*. Barcelona: Publicacions i edicions de la UB. ISBN: 978-84-475-2810-3

Krenak, Ailton. (2019) *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-359-3241-6

Latour, Bruno. (2020) *Onde aterrar?* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. ISBN: 978-65-86719-18-5

Mirauda, María Angélica; Torre, Marcela de la. (2015) *Grabado verde: versatilidade de la matriz*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.

Veiga, José Eli da. (2019) *O Antropoceno e a Ciência do Sistema Terra*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 978-85-7326-726-6

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Alchimia Nova d'AnneMarie Maes: De l'emergència de conrear el nostre Jardí

New Alchemy *by Anne Marie Maes: The need to cultivate our Garden*

ÀNGELS VILADOMIU CANELA

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts visuals i Disseny, 08028 Barcelona, Catalunya, Espanya.

Resum: L'artista i apicultora AnneMarie Maes, fascinada per les abelles des de fa més de dues dècades, tracta l'estreta interacció i coevolució entre aquests insectes i els ecosistemes urbans, mitjançant pràctiques d'investigació artística, en col·laboració amb científics i enginyers. Els seus projectes porten implícites complexes relacions entre organismes vius i objectes manufacturats amb biotecnologia dins del «paradigma postdigital», en un món on la tecnologia està completament entrellaçada amb totes les facetes de la nostra existència.

Paraules clau: art i apicultura / emergència ambiental / tecnologia digital / activisme ecològic / cohabitar.

Abstract: *Artist and beekeeper Anne Marie Maes, fascinated by bees for more than two decades, deals with the close interaction and coevolution between these insects and urban ecosystems through artistic research practices and in collaboration with scientists and engineers. Her projects involve complex relationships between living organisms and objects manufactured with biotechnology within the «postdigital paradigm», in a world where technology is completely intertwined with all facets of our existence.*

Keywords: *art and beekeeping / environmental emergency / digital technology / ecological activism / cohabiting.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introducció

L'interès creixent per l'apassionant univers de les abelles des de l'art no és ni molt menys recent. En els darrers anys, s'ha vist augmentat per les alarmants notícies sobre la davallada i desaparició de les colònies d'abelles meloses. Així mateix, les vigents preocupació i emergència ambiental d'àmbit planetari obliguen a replantejar i reactivar un model de ciutat renaturalitzada i molt més sostenible, mitjançant l'horticultura i l'apicultura urbanes. En aquest sentit, les abelles esdevenen un reflex de la nostra vida i no només operen com a metàfora social, sinó que també esdevenen potencials bioindicadors ambientals; fins i tot, segons els experts, el nostre futur depèn d'elles.

En els últims anys, l'estudi de les abelles ha esdevingut un focus de recerca per a molts artistes i col·lectius, propostes que s'han presentat en diversos formats expositius. És conegut que, en l'extensa cosmologia de l'emblemàtic artista Joseph Beuys (1921-1986), les abelles, la mel i la cera adopten un paper rellevant. De fet, el seu «concepte ampliat de l'art» i «l'escultura social» estan fonamentats amb exemples des de l'òptica entomològica.

Una mostra recent n'és el projecte expositiu «Beehave. On són les abelles?», a cura de Martina Milà, que va tenir lloc a la Fundació Miró la primavera de 2018. El visitant era convidat a fer una immersió sensorial en l'univers d'aquests insectes pol·linitzadors, a través d'un seguit d'instal·lacions i intervencions dins del museu, però també repartides per diferents indrets de la ciutat, en què van participar una vintena d'artistes locals i internacionals, entre els quals AnneMarie Maes.

2. Cohabitar i cooperar, conrear i pol·linitzar

AnneMarie Maes (Brussel·les, 1955) és una de les artistes contemporànies que s'ha dedicat amb més perseverança, compromís i intensitat a l'estudi de les colònies d'abelles en les darreres dècades:

> *Les meves preocupacions per les abelles provenen en part de la fascinació per aquests sorprenents insectes: les abelles presenten solucions molt originals als reptes als quals s'enfronten els insectes socials, per exemple en l'àmbit de la comunicació i presa de decisions col·lectives. Són una font interminable d'imatges i sons visualment impressionants, i el seu notable comportament col·lectiu proporciona inspiració i metàfores per al funcionament de la societat humana.* (Maes, 2015: 46)

Al terrat del seu estudi de Brussel·les ha creat un jardí experimental, *Hortus experimentalis* (2009 — en curs) (Figura 1), un laboratori a l'aire lliure on ruscos sostenibles són monitoritzats per sensors, que mitjançant algoritmes de

Figura 1 · *Hortus experimentalis* (2009 — en curs) Centre de Brussel·les. Font: AnneMarie Maes
Figura 2 · *Beelaboratory* (2010-en curs) Brussel·les. Font: AnneMarie Maes

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · *Hortus experimentalis* (2009 — en curs)
Brussel·les. Font: AnneMarie Maes

processos sensorials analitzen l'estat de la colònia, la qualitat del pol·len i els comportaments de les abelles. En aquest s'emplaça *Bee Laboratory* (2010) (Figura 2), un projecte a llarg termini i un marc obert que ajuda a posar de manifest la problemàtica del genocidi de la població avícola. Neix com una extensió natural dels horts urbans, atès que sense pol·linització esdevé impossible conrear el jardí. Les abelles son els principals insectes pol·linitzadors i *proporcionen un servei ecosistèmic fonamental als essers humans en forma de pol·linització dels conreus* (Bosch, 2018: 48).

En paral·lel l'artista promou projectes col·laboratius amb l'objectiu de crear «corredors verds» per tots els habitants de les ciutats. *Open greens project* (2008-2012) es va centrar en la creació i el manteniment d'horts urbans als terrats del centre de Brussel·les. Crear un jardí urbà és una gran iniciativa que requereix resoldre una àmplia gamma de problemes pràctics, com per exemple convèncer els propietaris dels edificis, condicionar el sòl del terrat, triar el substrat, escollir diversitat de llavors i plantes, construir un hivernacle, gestionar el subministrament d'aigua de pluja, sembrar, plantar, regar, combatre les plagues i males herbes amb mètodes biològics, fer la collita i conserva dels productes del jardí, etc. (Figura 3). Moltes d'aquestes activitats tenen lloc a través de collectius d'artistes i científics a Brussel·les cofundats per la mateixa artista, com OKNO (2004) i *Brussels Urban Bee Lab* (2009).

En el seu *Blog notebooks (web)* trobem una informació molt detallada que ens permet endinsar-nos en el repte diari de la feina de l'artista i les dificultats que implica treballar amb éssers, organismes i matèria viva. Cal destacar que, paral·lelament a l'ofici de jardinera, horticultora i apicultora, l'ús de la tecnologia esdevé no només un suport a les tasques diàries de manteniment dels ecosistemes vius, sinó que també li serveix per estudiar i entendre aquests processos naturals. Paradoxalment, aquest complex sistema de vigilància i xarxes de sensors fa visible allò invisible, i permet un seguiment continu a través del web. Mitjançant el treball de col·laboració permanent amb científics i especialistes, es processen les dades que posteriorment es posen a disposició del públic. Per exemple, material genètic extret del cos de les abelles li permet detectar quins virus i bacteris les ataquen. El resultat de l'anàlisi demostra que la mel produïda en aquests ruscos intel·ligents urbans està menys contaminada i és de més qualitat que algunes de les recollides en contextos rurals on l'ús de plaguicides és estès.

Per tant, la seva extensa recerca artística es materialitza en objectes tecnoorgànics, artefactes que combinen la fabricació digital i l'artesania, la biotecnologia i el bricolatge. Els seus projectes generen una font constant d'experiments protocientífics, intervencions holístiques properes a la permacultura, activitats

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

comunitàries amb la implicació de diversos col·lectius, objectes escultòrics i fotografies de gran vàlua estètica. Tots aquests, entesos com a materials del procés i en procés, s'exposen mitjançant un *display*, a mig camí entre el laboratori i el gabinet. Una posada en escena, en què la diversitat de suports i medis, així com la seva bellesa i raresa, activen la nostra curiositat per entendre i conèixer el món de les abelles.

A continuació, s'analitzen dos projectes en què s'investiga el concepte expandit de *beehive*.

2.1 *Transparent beehive*: de dispositiu sonor a rusc intel·ligent

El projecte *Transparent beehive* (2012-2013) (Figura 4) consisteix en el disseny i la construcció d'un rusc destinat a l'observació i el seguiment de l'evolució d'una colònia d'abelles. Realitzat amb plexiglàs, fusta, alumini i acer, en el seu interior habiten les abelles vives, que tenen accés al món exterior a través d'un conducte de plexiglàs. Inicialment, es va instal·lar en un terrat de Brussel·les connectat al laboratori d'horts urbans i, des de llavors, s'ha mostrat en diversos espais i contextos artístics. L'extensa documentació i els materials que va generar aquest projecte es van mostrar en l'exposició «Transparent beehive gabinet» (2013), al Scientific Inquiries, Koç University d'Istanbul.

L'artista parteix de l'anomenada «observació respectuosa» de la vida de les abelles introduïda per l'entomòleg suïs François Huber (1750-1831) en el seu llibre *Nouvelles observations sur les abeilles* (Ginebra, 1792). Huber inventà el primer rusc racional que ell mateix va denominar *Ruches en livres ou en feuillets* ('Rusc de llibre o de pàgines'), construït amb marcs de fusta que es podien obrir i contemplar-ne l'interior com si es tractés de les pàgines d'un llibre.

> *Huber inventa un artilugio que permite leer directamente en la naturaleza para extraer de ella el más dulce beneficio sin molestar a las industriosas productoras. El apicultor, al abrir las hojas, contempla sin moverse todos los rincones de la colmena.* (Ramírez, 1998: 32-3)

Aquí les abelles construïen les estructures de bresca compostes de cel·les prismàtiques hexagonals de cera destinades a l'emmagatzematge de la mel i del pol·len i a la cria de les larves.

Maes adopta aquest sistema a *Transparent beehive*, per dissenyar una obra viva, un rusc intel·ligent totalment monitoritzat. Proveït de càmeres, micròfons i sensors a l'interior, aquests supervisen la intensa activitat laboriosa dels insectes en el seu interior. Els sensors addicionals mesuren totes les variants: la

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

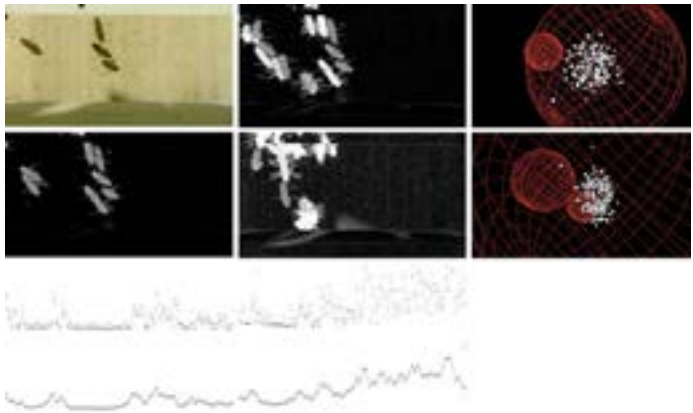


Figura 4 · *Transparent beehive* (2012-2013) Instal·lació OKNO's Drying Room, TIK-festival, Brussel·les. Font: AnneMarie Maes
Figura 5 · Visualitzacions de l'activitat de les abelles basades en la detecció de moviment Font: AnneMarie Maes

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

temperatura, la humitat, etc. Les dades són tractades mitjançant processament sensorial, reconeixement de patrons i algoritmes d'intel·ligència artificial. Finalment, es visualitzen utilitzant complexos algoritmes gràfics per tal de fer visible l'estat de la colònia (Figura 5).

Un aspecte rellevant d'aquest projecte i que desenvoluparà de manera encara més exhaustiva a *Sound beehive experiment* és la seva representació auditiva. És a dir, la percepció del rusc mitjançant l'edició i composició sonora, on els micròfons registren contínuament el brunzit de la colònia. Brunzit que fluctua en funció de la puresa de l'aire i la temperatura dins del rusc arran de la ventilació provocada per les seves habitants.

> *L'augment i la disminució de l'activitat de l'eixam al rusc i la seva influència en el brunzit produït per la colònia són el fil conductor de la transformació dels enregistraments. Utilitzo així els fenòmens naturals com a eines musicals i, retrospectivament, les eines musicals com a interpretació artística o anàlisi de fenòmens naturals.* (Maes, 2016:105)

Aquí l'artista prioritza l'observació mitjançant la percepció sonora i, com si es tractés d'un homenatge a François Huber, ens convida a entendre el cicle vital de les abelles mitjançant l'escolta. Paradoxalment, tot i la seva ceguera, les observacions d'aquest apicultor van contribuir a notables descobriments en el comportament de les abelles. Huber ja intuïa que aquests insectes tenien algun tipus d'intel·ligència racional i va preconitzar que una explotació apícola intensa podia conduir a l'autodesaparició de l'eixam. Maes també és molt crítica amb el grau de domesticació i l'explotació practicada per l'apicultura moderna, amb l'ús d'antibiòtics i les pràctiques incestuoses per aconseguir un bon pedigrí, i creu fermament que la solució està en l'autonomia del rusc.

2.2 *Elbbienen*: d'escultura viva a rusc orgànic

Elbbienen ('Elbebees') (2020) (Figura 6) és un dels darrers projectes de l'artista, realitzat dins del programa Hamburg Maschine. Kunst im öffentlichen Raum ('Art en l'espai públic'), organitzat per l'Stadtkuratorin Hamburg i ubicat dalt d'un amarratge a la vora del Goldener Pavillon ('Pavelló Daurat'), un popular cafè flotant situat a la península d'Entwerder, al riu Elba d'Hamburg. Es tracta d'una instal·lació complexa realitzada amb biotecnologia, resultat de més de deu anys d'investigacions protocientífiques de Maes.

Elbebees consisteix en una escultura «rusc orgànic» fabricada amb les darreres tecnologies 3D en col·laboració amb l'Angewandte Robotics Lab de la University of Applied Arts de Viena (Figura 7). Aquest rusc està dissenyat i equipat

Figura 6 · *ElbBienen Project, Intelligent Guerrilla Beehave* Hamburg Machine, Art in Public Space, Hamburg (2020) 130 x 130 x 150; materials: fusta, metall, cera, colònia d'abelles, sensors electrònics, processing & streaming. Font: AnneMarie Maes
Figura 7 · *ElbBienen Project* (2019-2020) Vista inferior amb l'entrada al rusc. 3D Rendering. Font: AnneMarie Maes

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

amb un sistema de vigilància digital amb intel·ligència artificial, per tal d'acollir i garantir la supervivència de les abelles. «Aquest artefacte està sota el control tecnològic i humà», ens recorda l'artista, i periòdicament un apicultor comprova l'estat del rusc. Paradoxalment, no se n'extrau mel i, per tant, no té una utilitat ni finalitat productives.

El dispositiu registra el comportament de la colònia d'abelles, monitoritzades amb càmeres, micròfons i sensors, i aquesta informació és transmesa a l'espai expositiu del Pavelló Daurat. A part de mostrar la informació local de la colònia d'abelles, també es retransmeten en temps real imatges filmades amb infrarojos d'un rusc similar a Brussel·les. L'artista crea una juxtaposició d'ecosistemes urbans a dues ciutats europees (Brussel·les i Hamburg), i aquests ecosistemes es visualitzen i es representen pel comportament diferenciat de dues colònies d'abelles.

Elbebees esdevé, d'una banda, un refugi per a les abelles urbanites i, de l'altra, un biosensor que interactua amb l'entorn i que mesura la contaminació de la ciutat d'Hamburg. No gaire lluny del Pavelló Daurat, a l'altra riba del l'Elba, l'any 1983, Joseph Beuys també denuncià el greu problema ecològic que suposava l'abocador de sediments altament contaminants provinents de la zona portuària, ubicat en el desaparegut poble de pescadors d'Altenwerder. El projecte «Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg» (Obra d'art total Ciutat lliure i hanseàtica d'Hamburg), que finalment no es va portar a terme, proposava l'extracció de les toxines mitjançant el creixement de plantes en els terrenys contaminats. Aquesta acció era només el preludi d'un procés social complex i de llarg termini, en què s'havien d'implicar tots els sectors de la societat per promoure la transformació ecològica de la ciutat.

Elbbienen és un rusc intel·ligent de guerrilla realitzat amb materials biodegradables i biotecnologia capdavantera, però sobretot és una escultura viva amb el «caràcter tèrmic» de tot principi plàstic descrit per Joseph Beuys.

> *[...] perquè a l'abella li agrada viure en un espai amb cert ambient de calor orgànica. El que va ser decisiu fou el rusc primitiu realitzat com un cistell de palla entreteixida; això va ser definitiu. El rusc modern consisteix en una caixa de fusta, un material endurit que ja no ofereix aquest ambient acollidor. I arribem a l'expressió que m'ha interessat en totes les escultures: el caràcter de càlid. A la teoria plàstica que vaig elaborar, el caràcter tèrmic exerceix un paper rellevant en l'escultura càlida que finalment s'estén a tot allò social... I totes aquestes relacions les hem d'associar a les abelles.* (Beuys, 1975:375)

El projecte evoca qüestions de sostenibilitat i biodiversitat, explora aspectes ecològics de la digitalització en el context d'*Hamburg Maschine*, «una metàfora

Figura 8 · *ElbBienen Project, Intelligent Guerrilla Beehave* Hamburg Machine, Art in Public Space, procés d'instal·lació dalt de l'amarratge del Port d'Hamburg (2020) 130 x 130 x 150; materials: fusta, metall, cera, colònia d'abelles, sensors electrònics, processament i transmissió. Font: AnneMarie Maes.

Figura 9 · *ElbBienen Project, Intelligent Guerrilla Beehave* Hamburg Machine, Art in Public Space, procés d'instal·lació dalt de l'amarratge del Port d'Hamburg (2020) 130 x 130 x 150; materials: fusta, metall, cera, colònia d'abelles, sensors electrònics, processament i transmissió. Font: AnneMarie Maes.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

de la ciutat com a màquina en l'era digital», tal com ho definia el seu curador, Dirck Möllmann. (Figura 8 i Figura 9)

Alchimia nova, a tall de conclusió

Sota el concepte *Alchimia nova*, l'artista treballa el biomimetisme amb bacteris, organismes i processos vius, mitjançant la biotecnologia i la biofabricació. Les seves instal·lacions complexes inclouen organismes vius, reflecteixen tant el problema com la (possible) solució, en col·laboracions multiespècie, en formes polimòrfiques i models creats per ecodades.

Una investigació que no només es desenvolupa dins del laboratori, sinó que també opera amb altres agents i es confronta a altres factors ambientals i socials. Per tant, la pràctica de l'artista, absolutament compromesa amb qüestions de sostenibilitat tant en els temes que investiga com en la manera de treballar, queda diluïda en els processos naturals del jardí i els seus habitants.

Maes treballa amb les denominades *polítiques de l'espai verd*, aquelles que s'impliquen amb models de cooperació tant social com científica, i evolucionen en paral·lel amb les transformacions tecnològiques. Això porta implícites relacions complexes entre organismes vius i objectes dins del «paradigma postdigital», en un món on la tecnologia està completament entrellaçada amb totes les facetes de la nostra existència.

Si Beuys recorre a l'organització intel·ligent de les abelles com a metàfora del poder transformador de l'art per activar la consciència humana cap a una societat més justa i ecològicament sostenible, Maes focalitza el seu activisme artístic cap a un «cohabitar» i una col·laboració directament amb les abelles per retornar-los la seva llibertat i autonomia.

Agraïments

AnneMarie ens va transmetre la seva manera d'entendre el món de les abelles i ens va donar a conèixer les seves recerques en el workshop "BIO-ART: artistic research & production inspired by science" (novembre, 2018) que va impartir al Màster oficial ProdArt Producció i Recerca Artística de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referències

Beuys Joseph., Blume B., Prager H. G. (1975) «Die Biene in der Kunst». Rheinische Bienenzeitung, Köln: Paul Neubner Verlag. Vol. 12: 373-377. [Revista més antiga d'apicultura]

Van Belle, Guy&Maes, AnneMArie (eds.) (2015) *ALOTOF. A laboratory on the open Fields*. Brussel: Mer. ISBN: 9789491775987

Maes, AnneMarie (2013) *The Transparent Beehive Notebook*. Brussels: Okno.

Maes, AnneMarie (ed.) (2016) *Alchimia nova. AnneMarie Maes*. Gent: Mer. Paper Kunsthalle. ISBN: 9789492321480

Ramírez, Juan Antonio (1998) *La metàfora de la colmena*. Madrid:Siruela. ISBN:84-7844-425-4

Bosch, Jordi; Cambra, Jaume; Febrero, Anna (2018) "Abelles urbanes i ciutats naturals" en *Escrits apícoles. Beehave*. Barcelona: Fund Miró. pp 46-54. ISBN:978-84-16411-38-2

Nota biográfica

Àngels Viladomiu és artista visual i professora Agregada Serra Húnter de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. Doctorada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona, IP2 del Projecte I+D+i *Materia Impresa 3. Laboratorio en red* (Ministerio de Ciencia, innovación y universidades cofinanciado con Fondos Europeos). Les seves principals línies d'investigació son 'Art i Dendrologia', 'Art i Botànica', 'Art i Canvi Climàtic'.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6525-9441

Email: aviladomiu@ub.edu

Facultat de Belles Arts, Departamento d'Arts Visuals i Disseny, C/Pau Gargallo-4, 08028 Barcelona

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Percorrer fronteiras nos desenhos e nas linhas da obra de Angela Cardoso

Cross borders in the drawings and lines of Angela Cardoso's work

ANTÓNIO COSTA VALENTE

AFILIAÇÃO: Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Artes e Humanidades, 8005-139 Faro, Portugal

Resumo: A obra de Angela Cardoso construiu-se em Trás-os-Montes com a natureza como raiz. Os seus desenhos são espaço de linhas muito próprias, entre contornos que marcam luz e o que parece manchas escuras de muitas linhas. Entre uma Primavera e um Inverno, os desenhos encontram na flora do seu jardim uma ambiência particular. É também pelo jardim que as imagens de Mapplethorpe encontram complemento e nova identidade. Imagens de uma artista para quem o invisível parece ser motor de criação

Palavras chave: desenho / natureza / linhas.

Abstract: *Angela Cardoso's work was built in Trás-os-Montes with nature as its root. Her drawings are spaces of very specific lines, between outlines that mark light and what looks like dark spots of many lines. Between spring and winter, her drawings find a particular ambience in the flora of her garden. It is also through the garden that Mapplethorpe's images find a complement and a new identity. Images of an artist for whom the invisible seems to be the engine of creation.*

Keywords: *drawing / nature / lines.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

Um risco separa. Entre as linhas de cada desenho de Angela Cardoso estão as fronteiras entrelaçadas de Trás-os-Montes.

Ajustamo-nos ao íngreme do norte, das temperaturas rasantes e procuramos equilíbrios e comunicação com os rasgos de traços, entre centenas de papeis.

Um olhar, ainda que volátil, dificilmente percebe se está entre a casa (onde tudo se guarda, se quase termina e se conjetura), ou entre a vibrante natureza que rasga ventos sem rumo decifrável.

Por ali, estão raízes de desenhos onde nunca surgem raízes. A natureza estica-se em modelos de vibrancia inesperada, de criação, de dádiva — mas nunca total. Plantas, flores e aberturas vaginais, muito próprias que estão nesta fronteira de natura e desenho, de traço preciso, escorregadio, fortemente presente.

Entre dezenas de desenhos e nas centenas de linhas de cada um deles, procuramos as direções de uma obra longa no tempo e na produção. Reconhecemos linhas de fronteira nas preocupações, nas fugas e contextos que escapam pela obra da artista plástica Angela C.

2. Entre a natura

Haverá uma montanha, mesmo não muito alta, talvez arredondada por todos os ventos. Poderá ser um monte, mas permanentemente gelado, capilarmente atravessado por veios cortantes de águas velozes brutalmente galopantes, fortemente borbulhantes...sempre gélidas.

Será uma das elevações que demarcam sentidos para intitular Trás-os-Montes, assim "montes" num plural assumido e numa distância ostensivamente confinada.

Uma montanha, um monte, uma elevação terá a sua vida entre um exterior que suportará aragens, neblinas, borrascas, visões turvas, tempos incertos, e um interior sempre negro, invisível, acalentador do imensurável.

Será nesta ausência de luz, no preto que a significa e a concretiza, que assentará o monte, quase montanha, de todo um percurso de lápis e tinta que estabelece o vale onde desenhos reforçam a visibilidade de uma natura suculenta.

O inverno marca os traços de todos os desenhos que evocam estrias correntes entre os declives, as incertezas e os enlaces brutais das corridas montanha abaixo. A água e a vegetação embrulham-se num cristalino bailado onde mantos de riscos encontram outros. Submergem uns, suplantam-se outros e mergulham logo a seguir. São linhas que em conjunto cavam riscos. São massas que se visionam potentes entre a junção de linhas sempre fortes.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Manchas de uma montanha de inverno que reforça a crueza do tempo, mas que o sufraga numa tirania crítica de destemporalidades, quase de indagação perene.

Afinal, estarão rasgos de natura submersos em folhas de papel porque o inverno parece ser a estação do ano que se segue à primavera? Será que os riscos do preto, da marca do interior, são meros crescimentos do que na primavera teria crescido? Poderá ser que os desenhos de Angela C. possam ser exclusivos desígnios de transformação de tempo, de um percurso entre o luminoso da primavera até à imediata hecatombe de luz incerta do inverno?

3. Onde desenhos surgiram

No fronteiriço Alto Tâmega, nos invernos que por ali são sempre frios, a obra de Angela C. foi-se acumulando entre dois jardins afundados num atelier onde todas as divisões suportaram riscos e experiências.

O atelier tinha as janelas sempre abertas e a aragem dos montes em volta, também por ali passava. O frio cortante que parece descer da Serra da Padrela e se alarga por todo o planalto, parece ter especial gosto em invadir este atelier onde a pintura é sufragada pela magnitude de desenhos multi espalhados — visões de construção e de escolha.

Relevo especial sempre esteve reservado aos jardins.

Escavado num quadrado, longe de tudo mas por isso bem próximo do céu, o azul e sobretudo o branco que se lhe cola. Entre as muralhas que vivificam a casa, este é o jardim do começo do dia. Os dourados da manhã moldam algumas sombras mas sobretudo retraçam fios limite entre folhas, caules, flores e quase algo de entre isto. É a natureza a invadir a luz de um dia, de um tempo em que o desenho espreitou e foi juntando representação linear em papeis múltiplos. Por este jardim a manhã parece chamar a Primavera e obrigar ao despontar de viva natura. Como que deitada sobre o papel, pedaços vegetais recriam cercas e evoluem para tumultos de linhas em cada nova tentativa de aproximar dois mundos: o dos vegetais que o sol vivifica e o da grafite que vem do preto do interior da montanha.

O outro jardim fica a norte, entre a ponte que o atelier marcava e a fronteira que parecia direcionar.

Neste sobressaem os arbustos, os quase frágeis e as árvores. Chapéus que, por sobre tudo vão estabelecendo micro territórios num limite reduzido e esticado. Por ali abundavam os paus, os secos, o que mergulha no mais frio, o que se predispõe à geada. Eclode por ali o inverno.

A natureza, o crescer entre humidade luz e passagem do tempo, foi sempre

nos jardins a mola de estreitar e alongar do trabalho criativo que no papel deu prioridade ao saber da natura, das suas regras, trâmites e das suas visibilidades particulares. A proximidade, até mesmo a quase incorporação, foi um trunfo do atelier.

Angela Cardoso, entretanto, deixou este espaço. O atelier será agora outro, mas cremos que a natureza não poderá voar longe.

4. Da Primavera

"Com um ponto gera-se o mundo, com dois pontos, uma vida que é uma linha". (Brusatin, 1993:13)

Os desenhos crescem em linhas tortuosas. Caminhos ínvios num território onde o limite é razão para sucessivas guinadas, repercursos, prováveis desvios numa linha que, pela natureza e com ela, é sempre surpreendente.

É na Primavera que a natureza parece se agigantar. É por este tempo que a multitude ataca a paisagem e os verdes misturam-se com novas cores. É por este tempo que caules e folhas dão as boas vindas ao sucessivo desabrochar, às surpreendentes (às vezes esperadas), razões da natura. Do minúsculo ao gigante girassol, fabuloso sinal de luz, tudo acontece entre raios de um sol insubstituível.

Tempo de semiserrar os olhos no contra luz, de ajeitar proximidades ao frágil, ao que acabou de eclodir. Perceber-lhes as margens, é esperar por ali contornos e volteios do lápis entre as novas linhas que no papel acompanharão a novíssima natura — bafejadora do princípio, do que é sempre frágil.

São "Hydranagea Macrophylla", "Rosae", "Polygala Vulgaris", "Miosotis Scorpioides", "Chrysanthemun", "Flor da Lua", "Calendula Officinalis", "Flor do Lago", "Dahlia", "Tulipa Dourada", são flores que emprestam contornos às novas linhas que o desenho sucessivamente vai revelando.

Parece que toda a luz da Primavera é substancialmente invasora do branco do papel e, nos desenhos ali fica o seu lugar primordial entre linhas que também estabelecem contornos.

Curioso que Antonio Crespi, responsável pelo Jardim Botânico da UTAD, tenha escrito sobre estes desenhos, que "A autora, através da sua obra, incide na voluptuosidade das formas florais, proporcionando uma visão morfológica em que formas e sistemas reprodutivos auxiliares revelam um dos segredos mais bem guardados ao longo da evolução da flora vascular. De modo prodigioso e único Angela C. consegue mostrar o envolvimento das estruturas vegetativas na formação das flores".

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Angela C., SMALL MAGNIFICAT Iris Germanika 25-100, 2014. Desenho. Coleção da Autora. Fonte: Autora.
Figura 2 · Angela C., SMALL MAGNIFICAT Iris Germanika 26-100 (Pormenor), 2014. Desenho. Coleção da Autora. Fonte: Autora.

De entre todas, é revelador que surja de modo muito presente as formas complexas, quase desequilibradas da belíssima "Iris Germanika" (Figura 1).

Pontos de olhar ao redor de uma flor de formas enigmáticas, surpreendentes e de mutação percetual desafiante.

Entre o frondoso, altivo de pétalas emergentes, de postura erétil, os desenham desafiam as formas a construirem em um, todos os tempos. Pela mina de Angela C., à luz destas inflorescências da Primavera, por entre as pétalas eretas, entranha-se nas três sépalas caídas. Sépalas que se abrem, se esforçam numa dádiva inigualável à luz, ao branco representativo e metafórico do papel. Longas, estirantes, chamantes, partindo dos espessos rizomas e encimadas pelas pétalas, elas alargam espaço para um profundo, compacto e quase "monte púbico". Do seu tufo de pelos, enigmaticamente também apelidada de "a barba da íris", sai o mais negro de todo o desenho (Figura 2). O preto é agora na folha, o que ali ao lado a natureza pintou de brancos e amarelos.

Desenhos e natureza que em tempo de tanta luz, semicerram complementaridades e conluios.

5. Pelo Inverno

O negro do tufo espalha-se em estrias onde negro sobre negro parece interpenetrar.

Por aqui a luz forte esboroou-se e os desenhos agora são densos. No limite interior dos contornos, a luz dá lugar a um quase retrato de trevas, de estreitas frinchas sobre desconhecidos precedentes traços.

Angela C. desenha por entre a natureza que lhe vem da primavera como o Helianthus Annuus (Figura 3), mas também aos Antirrhinum Majus e às Orchis.

Do Girassol (Helianthus Annuus), a forma em capitulo da sua grande inflorescência, parece ocupar no desenho um espaço de turbilhão (Figura 4). Capítulo circulado por folhas opostas, pecioladas e de nervuras muito visíveis, o disco floral escuro esconde as conhecidas lígulas radiais de cor amarela. Estamos no negro e mesmo do Girassol, só o negro se representa.

Será o símbolo do sol em culturas antigas e muito se fala do seu hipotético movimento de heliotropismo acompanhando o movimento do sol, mas aqui não há espaço para amarelos.

Os desenhos esbatem referências da Primavera, parecem relembrar e preparar a noite do Girassol, altura em que se volta para o negro da terra.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Angela C., SMALL MAGNIFICAT Helianthus Annuus 9-100 , 2014. Desenho. Coleção da Autora. Fonte: Autora.
Figura 4 · Angela C., SMALL MAGNIFICAT Helianthus Annuus 9-100 , 2014 (Pormenor), 1917. Desenho. Coleção da Autora. Fonte: Autora.

Figura 5 · Angela C., SMALL MAGNIFICAT — AIR — Johan Sebastian Bach — Bocas de Lobo (Antirrhinum Majus) 31-100 , 2014. Desenho. Coleção da Autora. Fonte: Autora.
Figura 6 · Angela C., SMALL MAGNIFICAT O Espectro da Orquídea 7-100 , 2014. Desenho. Coleção da Autora. Fonte: Autora.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

É tempo da terra: escura, complexa, matéria brava, algumas vezes o carimbo das coisas que passam a marcantes.

Entre as ibéricas Antirrhinum Majus (Figura 5) e as muito dispersas e multipresentes Orchis (Figura 6), os desenhos de traços longos parecem percorrer fugas entre encontros quase brutais, pedaço a pedaço do negro desenho e da volúpia criativa que dispara à volta de uma observação para lá do visível.

Pedaços de riscos que se auto penetram em sucessivas camadas num jogo que, permitido pela flora, dança movimentos de profundas materialidades em constante e voraz circulação.

Estes traços e as linhas jorrados no papel, com clara marca autoral, granjeiam perguntar pelo processo construtivo e, por consequência, criativo. Será um eventual desígnio do Inverno, pela densidade envolta e pelos percursos que parecem chamar por um claro e escuro — onde o claro é também já escuro.

6. Imagens entre a observação e registos

O processo poderá acompanhar interrogações que se acumulam crescentemente pelo vale talhado do olhar sobre as obras de Angela C.

São interrogações que não parecem andar longe de uma paisagem mais ampla, mas onde a natura terá participação de base, por isso relevante. Assim, se pergunta:

> *"(...) se a observação e o registo de linhas de imagem, surge maioritariamente através de construções visuais apreendidas e desenvolvidas aprimoradamente ao longo do tempo, suportadas por níveis de observação, mas também a par de modos convencionados, como por exemplo através de relações espaciais de perspetiva, delimitação e definição de contornos, entre outros? E se, ao serem progressivamente desenhadas, corresponderão a um destacar de elementos visualmente captados por um lado, acrescida de representação advinda de uma conjunção de informação anteriormente estudada e relativa a elementos contextuais? E ainda o interesse de se questionar, se no seu processo de um registo gráfico muito atento a processos de desenvolvimento, estarão incluídas noções simultâneas de observador e participante, assim como de 'leitor' passo a passo? E que instantes de dinâmica e movimento percecionado progressivamente se elegem, na tradução de uma complexidade visual apreendida no meio envolvente, e nos processos de compor a imagem (...)?"*. (Saque, 2019:163)

O percurso pelos desenhos de mais luz e mais negro parece permitir estimular empiricamente cada um dos desafios lançados intervaladamente. A singularidade de cada elemento, tanto o referente como o tratado, parece permitir uma abordagem também singular.

Concomitantemente, cada um dos desenhos da autora inscrevem-se num projeto amplo no tempo e na produção, que a artista intitulou SMALL

Figura 7 · Angela C., Flowers to Robert Mapplethorpe. Foto original: Two Men Dancing, Robert Mapplethorpe, 45-45, 2018. Fotografia. Coleção da Autora. Fonte: Autora.
Figura 8 · Angela C., Flowers to Robert Mapplethorpe. Foto original: Patty Smith, Robert Mapplethorpe, 5-45, 2017. Fotografia. Coleção da Autora. Fonte: Autora.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

MAGNIFICAT. Segundo a autora, "esses desenhos encontraram-se e fizeram-se com o tacto do olhar". (Cardoso, 2014:222)

Ao todo são 100 desenhos pequenos mas intencionalmente próximos do MAGNIFICAT de Bach. São a produção de uma obra que parece poder encaixar nas palavras da autora, quando afirma:

> *"A afinidade da assimilação e transformação de elementos aleatórios, casuais, que incorporem novas formas e estilos, na arte, potenciando sistemas abertos para o novo, não encontram na ciência a mesma fluência. A potência fundadora da Arte problematiza a forma, reestruturando a mente e a percepção da natureza*." (Cardoso, 2014:232)

Adensando interrogações, as linhas de Angela C. desaparecem inesperadamente quando outras abordagens a aproxima do trabalho de Mapplethorpe.

O desenho dá agora lugar à instalação da natureza, da flora, do que do jardim veio, para sufragar uma nova representação às fotografias de Robert Mapplethorpe. Postas em sobrecapa, as pétalas subvertem e reconstroem a imagem da origem.

"Two Men Dancing"(1984) é sufragado pelo mais encarnado de uma rosa, desidentificando e visibilizando movimento, corpos, pedaços.

"Patti Smith" (1978) é vulva fechada e aberta. Pattti recolhida, Iris Germanika disponível, eloquentemente ofertada. Um poisar complementar e transformador.

Corpo e mancha, a origem duplicada e transportada para uma finalização única onde o desenho é suprido. Imagens da proximidade diferenciadora entre a construção fotográfica e a presença nuclear da natureza.

Conclusão

Se Robert é uma das suas "companhias de cabeceira", Leonardo esteve sempre e ainda mais presente ao longo do percurso de Angela Cardoso. Segundo a artista:

> *A invenção Leonardiana da palavra 'impressiva', nunca antes usada, refere um lugar no cérebro para o processamento de impressões sensoriais, em particular a visão. Acreditando que uma vez que a informação passava pelo 'senso comune', ela era julgada, e ele percebia essa função como um olho interno ou occhio tenebroso, ou seja, o olho sem luz externa, o olho da visão do invisível.* (Cardoso, 2014:44)

Desenhar estará assim no espaço do invisível? Estarão os desenhos de Angela Cardoso no espaço da representação imaterial? Será o SMALL MAGNIFICAT uma transposição destas fronteiras que o trabalha da artista traduz em imagens

planas, o que do mundo tridimensional é? Estaremos entre um espaço temporal onde à primavera e inverno se junta uma nova estação? Será ela à transparência e enredada nas duas?

Esta presença tutelar de Leonardo da Vinci no processo criativo da obra de Angela Cardoso, será também a companhia que poderá justificar a palavras da artista, quando diz que "a criação artística traz no seu âmago 'o ato de resistência' ". (Cardoso, Valente, 2017:229)

Entrelaçados ficarão os desígnios que formaram Angela C.: certamente Trás-os-Montes, a natureza, o seu jardim e a apetência singular pelo movimento dos traços desenhados, imparáveis, capa sobre capa e entre.

Agradecimentos

O autor agradece ao Centro de investigação em Artes e Comunicação (CIAC) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Brusatin, Manlio (1993) Storia delle linee. Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, ISBN 978-880-61589-6-5.

Cardoso, Angela (2014) Génese do pensamento da obra de arte. Forma, ubiquidades e materializações. UTAD, Vila Real.

Cardoso, Angela & Valente, António (2017) Criação: Arte, elogio da desobediência. Ed. I Simpósio Internacional de Investigação em Arte — livro de atas, Vila Real, ISBN 978-989-99832-7-4 Vol 1: 216-231.

Crespi. Antonio Luis (2014) Fotovitis: a vida das vinhas do Douro. Oito obras: Coleção SMALL MAGNIFICAT. Projeto Ecovitis — A vida das vinhas Douro — Jardim Botânico da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Ed. UTAD, Vila Real. ISBN: 978-989-97969-5-9

Saque, Cibele. (2019) Na perspetiva do movimento cinematográfico:'Desenhando uma linha de paisagem'. AVANCA | CINEMA 2019, Ed. Cine Clube de Avanca, Avanca, ISSN: 2184-0520 eISSN: 2184-4682, Vol 10: 159-167.

Notas biográficas

António Costa Valente é artista visual e professor na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Doutorado em Ciências e Tecnologias da Comunicação pela Universidade de Aveiro, integra o Centro de investigação em Artes e Comunicação (CIAC). As suas principais linhas de investigação são as Artes e o Cinema.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8089-315X

Email: amvalente@ualg.pt

Morada: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Artes e Humanidades, Campus Gambelas, 8005-139 Faro, Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Da caixa ao cenário: a *Lição de Música* e a geometria ordenadora no desenho da composição de Veermer

From the box to the stage: the "Music Lesson" and the ordering geometry in the Veermer's composition drawing

ANTÓNIO ORIOL TRINDADE

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes

Resumo: O presente texto aborda uma pintura de Johannes Vermeer que ficou conhecida com o título "Lição de Música". Vermeer é um autor que sempre nos suscitou interesse e acaba por ser uma referência no nosso próprio trabalho artístico, quer pela forma como sintetiza os ambientes e as personagens, com um desenho firme, consistente e ao mesmo tempo leve, quer pela forma como utiliza e selecciona a cor, quer pela forma notável como trabalha a luz e a iluminação das figuras em ambientes intimistas, quer pela forma notável de como coloca e relaciona os elementos no seu espaço pictórico. Vermeer inteligentemente compõe e sabiamente dá corpo às suas obras. Todas as suas obras revelam uma forte coesão perspéctica, não apenas na geometria correcta das linhas, como também nos efeitos cromáticos e de claro escuro. Praticamente todos os cenários pictóricos se desenrolam em salas intimistas, característica do norte da Europa, numa espécie de caixas espaciais e essa delimitação ou confinamento a espaços

Abstract: *This text deals with a painting by Johannes Vermeer that became known under the title "Music Lesson". Vermeer is an author who has always aroused interest in us and ends up being a reference in our own artistic work, both for the way he synthesizes the environments and the characters, with a firm, consistent and at the same time light drawing, or for the way he uses and he selects color, either for the remarkable way in which the light and lighting of the figures work in intimate environments, or for the remarkable way in which he places and relates the elements in his pictorial space. Vermeer intelligently composes and wisely embodies his works. All his works reveal a strong perspective cohesion, not only in the lines correct geometry, but also in the chromatic and light dark effects. In pratice, all the pictorial stages take place in intimate rooms, a northern Europe characteristic, in a kind of space boxes and this delimitation or confinement to precise architectural spaces further emphasizes this good arrangement of the elements in the later pictorial space. The architectural box and*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

arquitectónicos precisos mais enfatizam essa boa arrumação dos elementos no posterior espaço pictórico. A caixa arquitectónica e os seus limites são referência crucial do autor e também o ponto de partida das suas composições onde o pintor, sobre a grelha perspéctica ladrilhada dos pavimentos, ensaia composições notáveis. É o caso da obra "A Lição de Música", onde a coerência e a eficácia compositiva é suportada também pelo desenho em perspectiva linear e pelo reflexo bem construído de detalhes num espelho que é parte integrante da composição, qualidades que analisamos e descrevemos. Ao tempo e na proximidade deste artista, vários foram os autores interessados na temática da perspectiva., alguns deles publicaram e difundiram os seus tratados. Vermeer neste trabalho mostra que estava a par da difusão destas publicações e conhecia ou estava familiarizado com as respectivas teorias, conteúdos e métodos descritos.
Palavras chave: perspectiva linear / óptica / geometria / pintura / desenho / espelhos.

its limits are a crucial reference of the author and also his compositions starting point where the painter, on the tiled perspective grid of the floors rehearses notable compositions. That's the case of the "Music Lesson" painting, where consistency and compositional effectiveness is also supported by the linear perspective drawing and by the mirror well-constructed details reflection that is a composition integral part, qualities that we analyze and describe. In the artist's time and very close to him, several authors were interested in the perspective theme. Some of them published and disseminated their treatises. Vermeer in this work shows that he was aware of the dissemination of these publications and knew or was familiar with the respective theories, contents and described methods.
Keywords: *linear perspective / optics / geometry / painting / drawing / mirrors.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução e questões de gosto

O trabalho de Johannes Vermeer sempre nos fascinou, quer na vertente estética, quer na vertente técnica. Trabalhando em ambientes e cenários intimistas, como era moda decorrente nos Países Baixos, os quais representa e compõe de forma exímia, este autor sempre exerceu sobre nós um enorme interesse por questões que se relacionam não apenas com o nosso trabalho artístico, como também com o nosso trabalho científico. A acuidade visual manifestada na obra do autor, que se agrega a uma enorme plasticidade construtiva, conjuga-se e revela-se de várias formas, como no tratamento da luz, da cor e da perspectiva linear que é muito bem conseguida, possivelmente recorrendo ao auxílio de meios mecânicos, através de dispositivos ópticos como a câmara obscura, mas muito provavelmente também conjugando outros instrumentos de precisão, como a régua, esquadro e outros recursos, como fios entesados e estresidos com carvão para marcação das linhas arquitectónicas que compõem os cenários e os objectos geométricos que neles habitam. A perspectiva geométrica valoriza os trabalhos deste artista e sublinha as caixas ambientes que modelam os cenários arquitectónicos que suportam as figuras e as composições, como veremos no

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

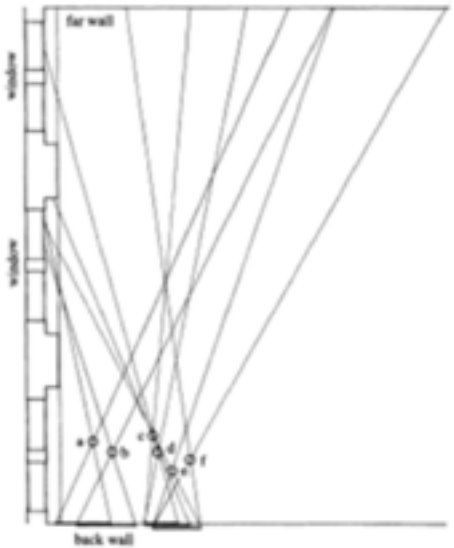
caso específico da pintura intitulada "A Lição de Música". Johannes Vermeer nasceu em Delft em 31 de Outubro de 1632 e faleceu na mesma cidade em 15 de Dezembro de 1675.

A "caixa espacial" e a cultura óptica e geométrica na arte flamenga no tempo de Johannes Vermeer

A atenção e o cuidado compositivo das pinturas de Vermeer, que revelam detalhes minunciosamente e sinteticamente muito bem trabalhados, mostrando uma acuidade visual exemplar, anunciam ou parece anunciarem que o pintor tirou sem dúvida partido de ferramentas ou conhecimentos do mundo da óptica e da perspectiva linear ou geométrica. Philip Steadman, a maior referência e um dos grandes investigadores da pintura e das técnicas da representação espacial de Vermeer, em 2001 na sua obra *Vermeer's Camara — Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*, defende várias possibilidades na utilização de técnicas por parte de Vermeer, que não apenas a utilização da câmara obscura. De facto, não há provas documentais que Vermeer tenha utilizado este dispositivo óptico. Steadman aponta várias possibilidades, para além da forte possibilidade da utilização da câmara obscura, como a utilização de uma grelha ou rede quadricular para projectar o desenho na tela, como a janela de Leone Battista Alberti ou algum dispositivo ou método semelhante também descrito por Albrecht Durer. Independentemente das técnicas, Steadman também defende que Vermeer muito provavelmente respeitou e utilizou também as regras da perspectiva linear (STEADMAN, 2001:p.28). Nada de estranhar esta utilização por parte de Vermeer porque são as próprias pinturas que o anunciam, bem visível na representação rigorosa das arquitecturas interiores dos ambientes e nos objectos representados, impossíveis de representar com rigor de forma exclusivamente empírica. Este rigor dos cenários possibilitam a respectiva restituição e a reconstituição perspéctica dos espaços em planta e alçados.

O argumento e a prova maior que Steadman sustenta de que o pintor utilizara a câmara obscura encontra-se nas próprias pinturas do autor que apresentam quase todas o mesmo cenário arquitectónico de fundo com o mesmo pavimento ladrilhado em diagonais e as mesmas janelas laterais esquerdas, que surgem não apenas na pintura que representa "A Lição de Música", c.1662-1665, como também nas pinturas que representam "O Concerto", c.1665-1666, esta de dimensões muito semelhantes à primeira referida, e ainda nas que representam a "Alegoria da Fé", de 1671-1674, a "Rapariga que interrompe a sua Música", c.1660-1661, e a "Arte da Pintura", c.1666-1668. Steadman coloca a forte possibilidade do uso da câmara obscura pela análise que faz não apenas da idêntica

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7



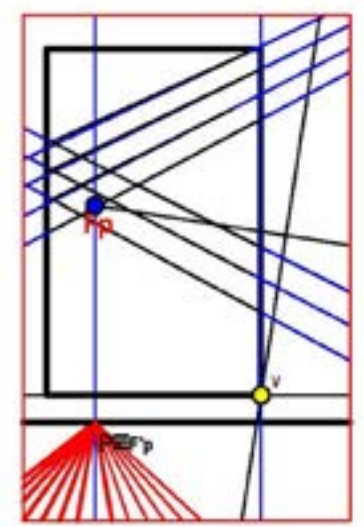


Figura 1 · Planta ou vista superior da reconstituição conjectural do aparato cénico de Vermeer, utilizando a câmara obscura e fixando a tela na parede permitindo naquela a projecção da composição. Fonte: Steadman: 2005:289.
Figura 2 · Representação cavaleira do esquema da Figura 1, onde se observa também a imagem projectada invertida, no caso da obra "A Lição de Música". Fonte: Steadman: 2005:291.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

caixa arquitectónica dos cenários de dez pinturas, como também da escala correcta e idêntica dos objectos e das figuras que habitam nos cenários representados. Neste sentido, o autor defende a teoria da forte possibilidade de Vermeer ter colocado o dispositivo perspéctico da câmara obscura junto à parede oposta às das cenas e de inclusive de ter colocado as próprias telas dentro do pequeno espaço fechado encenado pelo pintor e onde estaria a câmara, de frente para a parede de fundo, projectando nelas as imagens invertidas dos cenários por ele compostos. O autor justifica bem esta sua teoria pela escala da dimensão das pinturas e das figuras representadas, segundo o seu esquema hipotético (Figura 1 e Figura 2) (Steadman, 2005: pp.287-290, Steadman, 2015).

Martin Kemp refere, a propósito da acuidade visual de Vermeer, que a sua evocação calculada das diferentes qualidades das superfícies dos objectos, como vidros translúcidos, brilhos, entre outros sinais das matérias dos referentes, indicam um interesse notável pelas qualidades da reflexão e refração dos materiais e a respectiva representação na pintura. Refere também o modo refinado de como o pintor representa a gradação das sombras simples e compostas em relação com os diferentes tipos de iluminação directa e difusa, o que fazem crer que são o resultado da utilização complementar de determinados instrumentos de precisão que vão para além da mera observação atenta (Kemp, 1994:214). Um argumento interessante de Kemp que sustenta a utilização da câmara obscura é o facto deste instrumento produzir um sensível e significativo aumento de tonalidades e de cores, destacando pormenores de vária natureza, como brilhos, cores e texturas, visíveis na pintura de Vermeer (Kemp,1994:214).

No entanto, apesar da provável utilização de máquinas ópticas como a câmara obscura, que já por si permitia perspectivas automáticas, cremos que o conhecimento directo das regras da perspectiva linear eram do domínio do pintor e que o mesmo podia ter utilizado paralelamente à utilização da câmara obscura, sobretudo para o traçado da caixa espacial arquitectónica da divisão que circunscreve todo o cenário e dos elementos arquitectónicos e tridimensionais que naquele habitam, como são os casos da cadeira e da viola de gamba sobre o solo. Esta provável aplicação das regras e dos métodos perspécticos, de resto era perfeitamente natural, pois sabemos que Vermeer ao tempo estava cercado de vários artistas-geómetras que utilizaram, escreveram e publicaram livros de perspectiva, sem dúvida do conhecimento do pintor. Um dado curioso é que nesses tratados de perspectiva flamengos surge bastante a ideia de caixa nas épuras apresentadas. Na "Lição de Música", como em outras obras do pintor, a caixa espacial que circunscreve o cenário é bastante recortada pelo chão, parede lateral esquerda e tecto que mostram uma perspectiva frontal onde, no

entanto, a cadeira sobre o solo, a viola de gamba e também o espelho de rampa se apresentam oblíquos em relação ao quadro perspéctico. A obliquidade perspéctica daqueles três elementos contrastando com a caixa arquitectónica envolvente de perspectiva frontal, dinamizando a composição sobre os pavimentos ladrilhados em diagonal, já tinha sido poucos anos antes divulgada e ensaiada, digamos assim, em estampas de tratados de autores conterrâneos ou próximos de Vermeer. Autores geómetras tratadistas como Hans Vredeman de Vries, Hendrik Hondius e Samuel Marolois publicaram sucessivamente tratados de perspectiva com alguns diagramas explicativos, mostrando exemplos em abundância de estampas com cenários perspécticos ora de exteriores, mas também de interiores, onde surge a caixa arquitectónica tal como nas pinturas de Vermeer (Vredeman de Vries, 1605; Hondius, 1622; Marolois, 1628). Paralelamente à produção das obras de Vermeer, também alguns artistas como Pieter Saenredam, Pieter de Hooch, ou Samuel van Hoogstraten, aplicam directamente e de forma correcta a perspectiva nas suas pinturas, utilizando todos com abundância o método dos pontos de distância herdado dos italianos, pelo que não é de estranhar que Vermeer tenha feito o mesmo. Curiosamente os artistas holandeses e flamengos não deixaram testemunhos sobre as técnicas empregues e o mesmo acontece na maioria dos tratados, aspecto já referenciado por Kirsti Andersen (Andersen, 2007: p.292), como é o caso de Hans Vredeman de Vries, onde as ilustrações no seu tratado surgem desancoradas de qualquer descrição textual ou memória descritiva. Martin Kemp e Kirsti Andersen referem bem a dinâmica da literatura e da cultura artística no campo da óptica, da geometria e da perspectiva nos Países Baixos do século XVII (KEMP,1994: pp.125-137; Andersen, 2007: pp.291-367). A gravura de Hendrik Hondius (Figura 3) mostra bem a predilecção pela perspectiva de interiores intimistas, mostrando, tal como na mais tardia "Lição de Música" de Vermeer, a mesma ideia de caixa, com o mesmo pavimento ladrilhado e estruturado em diagonais, um tecto idêntico com vigas que se cruzam ortogonalmente, aberturas de vãos e janelas nas paredes laterais e a semelhante colocação de uma cadeira apoiada no pavimento mas guiada em ambos os casos pela direcção das diagonais que convergem nos pontos de distância.

Da caixa ao cenário. Análise geométrica do desenho da obra "Lição de Música"

A pintura "Lição de Música", também conhecida por "Senhora ao Piano com Gentil Homem" foi realizada entre 1662-1665, com a técnica de óleo sobre tela, apresentando as medidas de 73,5x64,1cm e está hoje em Londres, no

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Construção perspéctica de um interior com objectos, por Hendrik Hondius (1622), *Institutio Artis Perspectivae*, L'Aia. Fonte: KEMP, 1994: p.128.
Figura 4 · Vermeer de Delft, *Lição de Música*, c.1662-65, óleo sobre tela, 73,5x64,1cm, Londres, Buckingham Palace. Fig. incluída em *L'Opera completa di Vermeer*, colecção Classici dell'Arte, Rizzoli Editore, Milano, 1967, elenco de estampas, távolla XXIII.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

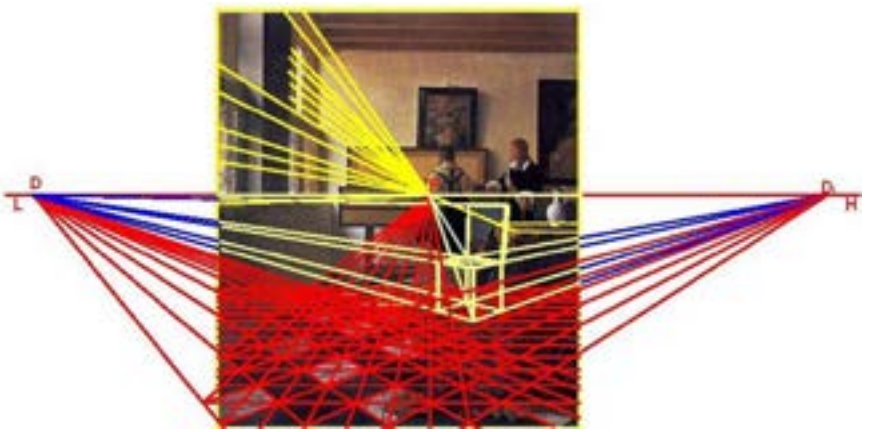


Figura 5 · Vermeer, *Lição de Música*. Estudo perspéctico com desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.
Figura 6 · Vermeer, *Lição de Música*. Estudo perspéctico com desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Buckingham Palace (Figura 4). A composição é notável na distribuição das formas no espaço pictórico, no desenho, na combinação calculada de cores complementares, do amarelo e vermelho da indumentária da figura feminina ao azul da cadeira situada num plano intermédio, na própria colocação do viola de gamba num nível intermédio mas na mesma direcção das diagonais do pavimento e da cadeira, fazendo assim a ligação com os objectos situados do lado direito, como a mesa e o jarro, e ainda a cintilação e harmonia de brancos entre a gola e os punhos da figura masculina e parte da feminina com o jarro sobre a mesa. As sombras projectadas apresentam-se difusas nos seus contornos e muito variadas quanto às tonalidades, o que se aproxima dos efeitos que uma câmara obscura produz quando projecta imagens coloridas deste tipo numa qualquer superfície de projecção.

Em relação à construção do espaço arquitectónico, uma análise geométrica por nós efectuada mostra que toda a geometria e a perspectiva linear plana da composição está correcta nos seus pormenores mais acentuados (Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10). Na *Lição de Música*, é correctíssimo o desenho de todas as linhas rectas ortogonais e de nível que modelam os pormenores da composição, como a cadeira por detrás da mesa situada em primeiro plano, cujas arestas de nível convergem correctamente para os mesmos pontos de distância do pavimento D e D_1 (Figura 5 e Figura 6).

Mas a geometria nesta obra de Vermeer surpreende-nos também na perspectiva dos efeitos de reflexão do pavimento sobre o espelho de rampa, colocado sobre a rapariga e sobre o piano. Trata-se, de facto, de um espelho de rampa, pois a borda ou a moldura inferior encosta na parede de fundo, o mesmo não acontecendo com a borda ou os limites superiores do mesmo que estão afastados da parede de fundo. Obviamente que não acreditamos que Vermeer tenha efectuado a representação dos reflexos naquele espelho recorrendo a um método geométrico que para ele e mesmo para a época eram ainda obviamente desconhecidos, mas os mesmos reflexos poderão ter sido determinados e representados mediante instrumentos ópticos para além de uma observação muito atenta.

Através dos modernos conhecimentos da Geometria Descritiva e da Perspectiva Linear Plana, conjugados com o estudo da reflectância em espelhos planos, verificámos esse rigor que Vermeer conseguiu com os meios postos à sua disposição (Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10). Assim, considerando uma certa margem de erro, embora mínima, através da sombra da aresta de perfil p na margem direita do espelho, sobre o plano frontal de fundo da parede, que considerámos como sendo o quadro ou plano frontal perspéctico φ_0,

verificámos o respectivo ângulo que o plano de rampa α do espelho faz com o mesmo plano frontal φ_0. No presente caso corresponde a um ângulo de 8,83º. O traço vertical do plano do espelho Vα determinou-se na intersecção da sombra da recta de perfil p do espelho com o traço vertical Vp do plano de perfil p que contém a referida recta p. Como a distância de visão relativamente à pintura corresponde ao segmento PD, distância do centro de projecção ao plano frontal do quadro perspéctico, que corresponde à distância do ponto principal P aos dois pontos de distância, D ou D_1, foi fácil definir o perspectógrafo implícito, arbitrando LT como sendo a Linha de Terra, que considerámos estar na recta de interseção do plano Geometral, que corresponde ao plano do pavimento, com o plano vertical ou frontal de projecção φ_0, o plano perspéctico, que fizemos coincidir com o plano da parede de fundo por detrás do espelho α como referimos. Com o perspectógrafo assim determinado, foi fácil posteriormente encontrar o traço horizontal do plano do espelho hα. Para tal, considerámos a recta de perfil p e o respectivo plano de perfil p que a contém. Assim, considerando os traços do plano de perfil p, hp, vp e fp, foi fácil determinarmos os traços horizontal e vertical, H e V, da recta de perfil p. V determinou-se na intersecção de Vα com Vp e H determinou-se após o contra rebatimento do ponto H_R, que está na intersecção da corda de arco de rebatimento, relativo a esse ponto, com a perspectiva da projecção horizontal da recta de perfil p'. Como sabemos, rebatendo o plano de perfil para o quadro perspéctico, o ponto de fuga das cordas de arco coincidirá sempre com o ponto de distância, no caso o ponto D_1, ou com o rebatimento do centro de projecção O_R, uma vez que rebatemos para o lado direito da charneira Vp e da charneira homológica fp. A partir de O_R considerámos depois um raio visual rebatido r_{1R} paralelo à recta de perfil rebatida p_R. Sabendo que os raios visuais perpendiculares ao plano do espelho são perpendiculares ou ortogonais à direcção de perfil do espelho, considerámos assim a partir de O_R outro raio visual r_R que na intersecção com a recta de fuga do plano de perfil p nos permite encontrar Fp, o ponto de fuga das rectas perpendiculares ao plano do espelho.

Recorrendo ao teorema de Desargues (Field/Gray, 1987:161-9), às relações homológicas dos elementos com os mesmos reflectidos, como as linhas do pavimento reflectidas que o pintor representou no espelho, foi fácil verificarmos o rigor de Vermeer naquele sector da pintura. Assim, sabendo nós que o plano de rampa do espelho intersecta o plano do Geometral no traço horizontal daquele, hα, que não é mais do que o eixo de homologia entre as linhas do pavimento em perspectiva e as respectivas linhas do pavimento reflectidas, então, os pontos de intersecção das linhas do pavimento em perspectiva intersectam o traço horizontal hα — eixo de homologia — em pontos que coincidem com os próprios

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

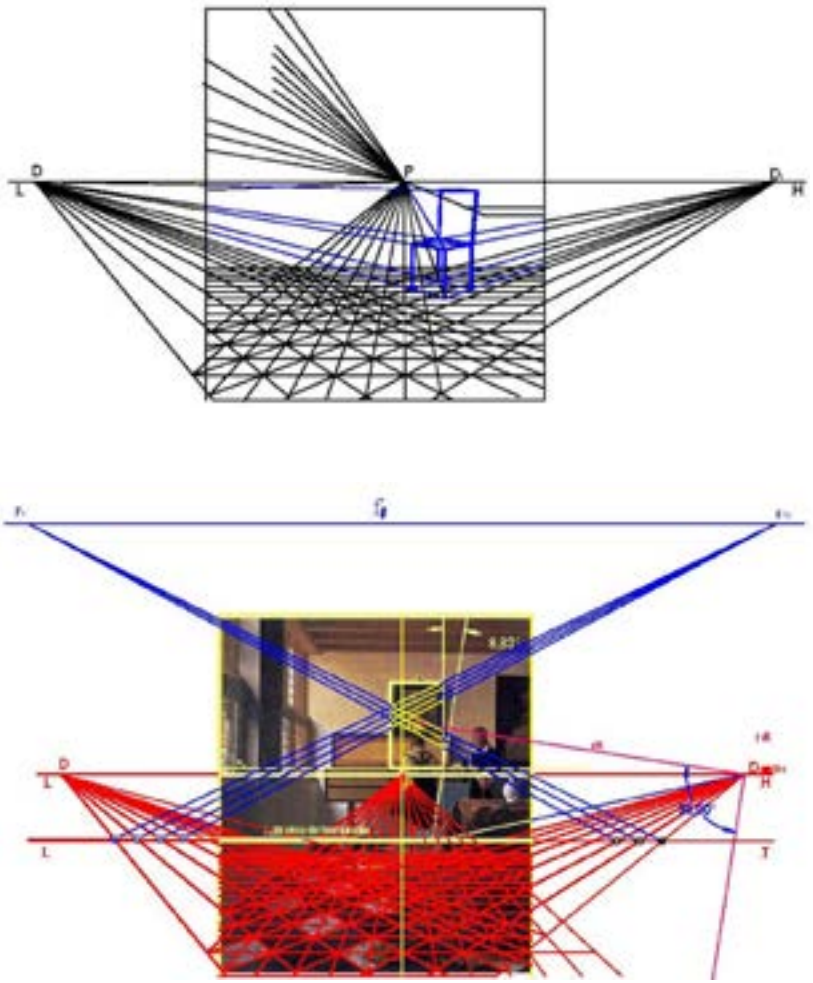


Figura 7 · Vermeer, *Lição de Música*. Estudo perspéctico da reflectância do pavimento no espelho de rampa situado ao fundo da sala. Desenho do autor assistido por computador.
Figura 8 · Vermeer, *Lição de Música*. Estudo perspéctico da reflectância do pavimento no espelho de rampa situado ao fundo da sala. Desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

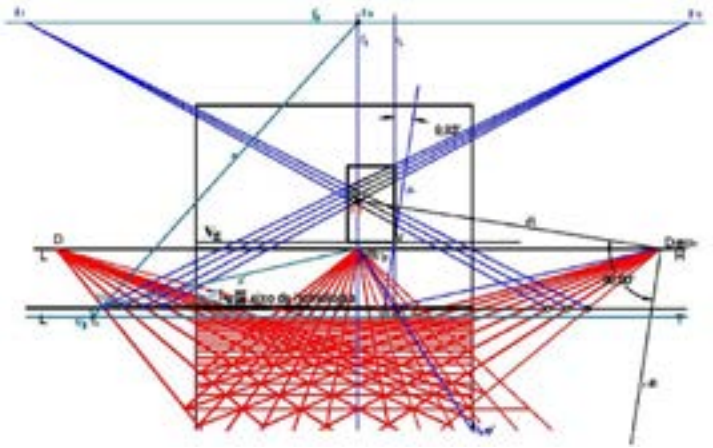


Figura 9 · À esquerda, pormenor do espelho, onde se verifica o reflexo da figura feminina e de uma parcela do pavimento ladrilhado.
Figura 10 · À direita, pormenor do estudo geométrico por nós efectuado, destacando o pormenor do reflexo das linhas do pavimento e do ponto de fuga das perpendiculares ao plano do espelho. Fonte própria.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

reflexos. Basta pois, a partir desses pontos de intersecção, conduzir linhas até coincidirem com as linhas reflectidas do pavimento que o pintor representou, cujas duas direcções convergem respectivamente para os respectivos pontos de fuga FI e F1I. Estes dois pontos de fuga correspondem aos pontos de fuga das duas direcções a 45º do pavimento reflectidas. Assim, se unirmos ambos, FI e F1I, obtemos a recta de fuga fb do plano b do pavimento reflectido, que agora é outro. Como os pontos de intersecção das linhas diagonais a 45º do pavimento do Geometral com o plano do espelho se intersectam no eixo de homologia hα, todos coincidem assim com o respectivo reflexo, pelo que o traço horizontal hb do plano b estará sempre coincidente com hα. Para determinármos vb, bastou considerarmos uma recta qualquer, no caso a recta a, onde pelo traço vertical da mesma, Va, conduzimos o traço vertical vb. Esta análise geométrica reforça a visualização do rigor de Vermeer naquele sector do pavimento reflectido no espelho, comprovando o rigor das direcções das linhas reflectidas.

Conclusões

A análise da perspectiva geométrica correcta da obra "Lição de Música" mostra que Vermeer conhecia, estava a par e assimilou a cultura óptica e geométrica do seu tempo e particularmente da sua região dos Países Baixos, onde foram publicados alguns tratados sobre perspectiva e onde outros artistas como Pieter Saenredam e Pieter de Hooch, desenharam e pintaram correctamente perspectivas de interiores, sagrados e profanos, servindo-se certamente da régua e esquadro e do auxílio complementar de fios estresidos com carvão. Ao tempo também já circulavam instrumentos ópticos, como a câmara obscura, os quais Vermeer facilmente podia adquirir e que produzem e reproduzem perspectivas automáticas, sobretudo atmosféricas e cromáticas. No entanto, o rigor da estereometria das suas caixas espaciais e os detalhes geométricos dos seus cenários, como o pormenor do reflexo do pavimento no espelho da pintura em questão, mostram que terá certamente utilizado e combinado de forma mista teorias, métodos e instrumentos de precisão do mundo da óptica e da perspectiva linear, como muito provavelmente o método distância-ponto, herdado mais longinquamente de Jean Pelerin Viator ou Vignola. A muito provável utilização e conjugação mista de instrumentos de precisão justifica-se na obra do autor fortalecendo o efeito das imagens projectadas pelas camâras obscuras em superfícies, que surgiam com contornos ligeiramente desfocados, reforçando assim a utilização paralela e complementar de traçados geométricos no que toca às arquitecturas e geometrias representadas.

Referências

Andersen, Kirsti (2007), *The Geometry of an Art — The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, New York, Springer, ISBN 10: 0-387-25961-9;

Field, J.V. and GREY, J.J. (1987), *The Geometrical Work of Girard Desargues*, New York, Springer-Verlag, ISBN 3-540-96403-7;

Hondius, Hendrik (1622), *Institutio Artis Perspectivae*, L'Aia;

Kemp, Martin (1994), *La Scienza dell'Arte. Prospettiva e Percezione Visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale (1ªed. de 1990 com o título *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven e Londres, Yale University Press.ISBN:8809205065;

Marolois, Samuel (1628), *Opera Mathematica*, Amsterdam,

Steadman, Philip (2001), *Vermeer's Camara — Uncovering the truth behind the master pieces,* Oxford, University Press, ISBN 0-19-280302-6;

Steadman, Philip (2015), *Vermeer's Camara and Tim´s Vermeer: https://www.youtube.com/watch?v=GFfmc4e7KgM;*

STEADMAN, Philip (2005), "Allegory, Realism, and Vermeer's Use of the Camera Obscura", in *Early Science and Medicine*, Vol. 10, No. 2, *Optics, Instruments and Painting, 1420-1720 Reflections on the Hockney-Falco Thesis*, pp. 287-313;

Vredeman De Vries, Hans(1604 e 1605), *Perspective*, Leiden, Henricus Hondius, reedição fac-similada, Dover Publications, 1968.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Rosana Paulino: colcha de retalhos e sutura da história

Rosana Paulino: patchwork quilt and suture of history

ANTONIO HERCI FERREIRA JÚNIOR

AFILIAÇÃO: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Av. Prof. Mello Moraes, Tv. 8, 140 — Butantã, CEP 05508-000, São Paulo, Estado de São Paulo, Brasil

Resumo: Este ensaio interpreta a obra *Permanência das Estruturas* (2017), da artista visual Rosana Paulino (1967), sob a analogia da colcha de retalhos e da sutura histórica que, a partir de retratos e fragmentos de um processo civilizatório baseado na perversão e na escravização de pessoas, pôde pintar um quadro de resiliência e compaixão.
Palavras chave: antirracismo / arte e identidade / reparação histórica.

Abstract: *This essay interprets the work Permanence of Structures (2017) by the visual artist Rosana Paulino (1967), under the analogy of patchwork quilt and historical suture that, from portraits and fragments of a civilizing process based on perversion and enslavement of people, could paint a picture of resilience and compassion.*
Keywords: *anti-racism / art and identity / historical repair.*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

Rosana Paulino (1967) é especialista em gravura pelo London Print Studio, Bacharel em Gravura (1994) e Doutora em Artes Visuais (2017) pela Universidade de São Paulo (USP), cidade onde nasceu e reside.

Tem obras e participou de mostras em importantes acervos e espaços, como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), Museu de Arte Moderna (MAM), Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (Museum of Modern Art, MoMA).

Também professora e pesquisadora, tem sua obra e carreira explicitamente comprometidas com a luta contra o racismo e pela preservação da memória e herança dos povos colonizados e escravizados, sendo ela própria — artista mulher e negra — parte desse mesmo corpo constrito que denuncia e, ao mesmo tempo, elege como sede da resistência e luta pela afirmação de direitos e reparação histórica.

Permanência das estruturas (2017), sua obra aqui interpretada, é uma montagem de 93mm por 110mm e dispõe, em três colunas de três linhas, 9 painéis retangulares de tecidos estampados digitalmente com recortes de corpos, closes de crânios, diagrama de um navio, detalhe de um conjunto de azulejos com cena de caça e dois cartazes iguais, repetindo monotonamente o título da obra, em caixa alta e diversos tamanhos de uma mesma fonte, lembrando antigos cartazes feitos em uma tipografia e dispostos um de cada lado, nas colunas externas da montagem. A obra foi realizada para a mostra *Osso,* depois exposta e integrada em seu acervo pelo MASP, Museu de Arte de São Paulo, em 2018. (Figura 1)

Os fragmentos são fortemente costurados entre si por fios que permanecem grosseiramente expostos e formam uma colcha de retalhos cuja sutura parece ser a própria marca de suas cicatrizes históricas.

A obra enfrenta o discurso da pseudociência que, nas primeiras décadas do século XX, organizou o Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, para tentar formalizar cientificamente a superioridade da "raça branca" e a base científica do racismo (Gonçalves, 2010).

Rosana Paulino colhe imagens representativas de estruturas sedimentadas e permanentes de discriminação, como fotos produzidas por experiências sobre a "raça pura" nos séculos XIX e XX, fragmentos de tratados sobre craniometria, que tentavam caracterizar as pessoas negras como primitivas e próximas dos primatas pelas comparações das medidas dos crânios e por uma iconografia que remete à violência da colonização e do tráfico de população escravizada.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Rosana Paulino, A permanência das estruturas, 2017. Impressão digital sobre tecido, recorte, acrílica e costura, 93X110cm. Exposição: MASP, Museu de Arte de São Paulo. Aquisição: Doação Fernando Abdalla e Camila Abdalla, no contexto da exposição Histórias afro-atlânticas, 2018. @MASP — Divulgação

2. As estruturas permanentes e a constrição dos corpos

> *A frase e título da obra — Permanência das Estruturas — me veio quando eu estava pensando para fazer esse trabalho, que participou da mostra em apoio ao Rafael Braga, rapaz negro que foi preso injustamente no Rio de Janeiro por conta de carregar consigo Pinho Sol [desinfetante]. Estava pesquisando e vi a imagem do tumbeiro, aquele diagrama que tem a posição dos escravizados dentro do tumbeiro... lembrei da frase "todo camburão tem um pouco de navio negreiro" e automaticamente a frase do título da obra me veio. Veio automaticamente dessa relação com a cadeia, que se mostra como uma estrutura permanente e atemporal [de controle sobre os corpos], e pronto, a partir da frase é que eu criei o resto do trabalho.* (Paulino, 2021)

Camburão é a gíria popular usada para se referir ao carro de polícia com compartimento traseiro fechado, para transporte de pessoas presas ou detidas.

"Todo camburão tem um pouco de navio negreiro" é frase e título da música do grupo Rappa (1994), que se tornou um símbolo sonoro nas lutas sociais contra o racismo e, particularmente, da denúncia do aprisionamento seletivo da pulação negra no Brasil.

> *Na realidade tem muito de navio negreiro. É uma permanência, é fácil a gente perceber como essa estrutura racista, esse racismo estrutural permanece no tempo e continua alimentando as mesmas estruturas de sempre, de exclusão, de domínio, então é bem isso mesmo, cada prisão tem muito de navio negreiro, tem muito de porão de navio negreiro, é feito para ser assim, feito para que permaneça esse domínio.* (Paulino, 2021)

O Brasil contava, em 2019, com uma imensa população carcerária de mais de 773 mil pessoas confinadas, que o coloca em terceiro lugar no ranking mundial, atrás dos Estados Unidos e China, respectivamente com 2,1 milhões e 1,7 milhão, segundo o World Prison Brief, levantamento mundial sobre dados prisionais realizado pela ICPR (Institute for Crime & Justice Research) e pela Birkbeck University of London.

Dessa população aprisionada, mais de um terço está presa sem ter sido condenada e mais da metade aguarda julgamento, tornando as penas ou restrições temporárias em penas permanentes para quem não tem acesso a ajuda legal ou advogados constituídos.

Do total da população encarcerada, 95% são homens e, de cada três presos, dois são negros. (Lima e Bueno, 2020: 13)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2. O osso

Permanência das estruturas foi feita para participar da exposição *O Osso, exposição-apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga*, uma mostra protesto realizada pelo Instituto Tomie Otake em 2017, sob curadoria de Paulo Miyada, com a adesão de 29 dos mais relevantes artistas brasileiros em atividade (Miyada, 2017).

Rafael Braga (1988) é um jovem negro que foi preso depois das manifestações e protestos das chamadas *Jornadas de Junho*, de 2013, que levaram milhões de pessoas às ruas em protestos muitas vezes violentos. Foi o único que permaneceu preso.

Abordado com dois recipientes de produtos de limpeza, um frasco de água sanitária e outro de desinfetante, foi acusado e condenado por portar produtos incendiários e explosivos, mesmo à revelia do laudo emitido pelo próprio Esquadrão Antibomba da Coordenadoria de Recursos Especiais da Polícia Civil que desmentia essa versão.

Permaneceu preso por algum tempo, conseguiu progredir a pena para regime aberto, para logo em seguida, quando trabalhava como auxiliar de serviços gerais no Rio de Janeiro e utilizava tornozeleira eletrônica, em janeiro de 2016, ser preso novamente, acusado de porte de drogas e explosivos (um rojão).

Rafael nega todas as acusações e alega ter sido vítima de violência e extorsão policial e, além de existirem contestações sobre a veracidade do flagrante, existem contradições entre os depoimentos de policiais militares, únicas testemunhas da acusação.

Apesar de testemunhas que o inocentavam, Rafael foi condenado e teve a pena ampliada para 11 anos e 3 meses por tráfico de drogas, com revogação do regime aberto e sua volta à prisão. Atualmente, depois de ter adoecido e ficar com o estado de saúde debilitado, teve o regime de prisão relaxado para prisão domiciliar, que cumpre até hoje.

3. O Brookes

Os navios que transportavam escravizados negros eram chamados de tumbeiros.

O Brookes foi um navio britânico lançado em Liverpool, em 1781 e entre 1782 e 1804 fez 11 viagens de comércio de população escravizada, comercializando milhares de pessoas nessas condições.

Era considerado de grande tecnologia, com a segurança de que chegaria ao destino e histórico de poucas baixas entre as pessoas transportadas, se comparado aos seus concorrentes, sendo um dos tumbeiros mais competentes.

No entanto, a publicação de seu diagrama em 1788 pela *Society for Effecting*

the Abolition of the Slave Trade, uma associação antiescravagista, revelou como eram transportadas essas pessoas e a que tipo de situação eram submetidas, mostrando que nem mesmo espaço para ficar de pé ou se virar enquanto dormiam tinham. A imagem chocou o mundo e tornou-se um dos primeiros libelos públicos de protesto.

O que havia de mais avançado tecnologicamente, que garantia a maximização dos lucros e a minimização dos prejuízos, conquistados com uma maior quantidade de escravizados transportados de uma só vez e com recursos avançados de controle do movimento dos prisioneiros, o que diminuía a possibilidade de revolta, representou, para seus contemporâneos, o encontro com a "Sombra" de uma sociedade que se pensara pautada pelas luzes da razão.

A mesma "Sombra" que Paulino confronta, ao revelar as suas estruturas permanentes, fazendo referência ao sentido adotado pela Psicologia Simbólica de Jung para designar a sede do Mal.

Isso segundo a ideia de que o tema da potencialidade da maldade humana "pode ser abordado em função das estratégias que a Sombra dispõe para praticá-lo" (Byington 2019, 255).

> *Nesse sentido, como na parábola do filho pródigo, os símbolos e funções da Sombra merecem ser buscados mais do que os símbolos normais, pois, enquanto estes já estão sendo elaborados no caminho da plenitude e do Bem, aqueles estão fixados e alienados no caminho do Mal. Pelo fato de os símbolos da Sombra estarem dissociados devido à fixação e oferecerem resistência à elaboração, o reconhecimento da importância da Sombra e o seu confronto merecem todo o apreço dos que buscam o desenvolvimento da Consciência e da ética.* (Byington 2019, 221)

O diagrama do navio tumbeiro Brookes assume literalmente a centralidade de *Permanência das Estruturas*, comunicando-se por contiguidade com todos os outros universos iconográficos e de sentidos e sugerindo seu papel fundante no encadeamento de razões.

4. Raças puras

No canto superior esquerdo da composição, vê-se o perfil de um homem negro, olhando para fora. As imagens desse homem foram colhidas no acervo da Expedição Thayer, de um "tríptico somatológico" identificado apenas como "Mina Aouni" (Machado e Huger 2010, 89). As fotografias são de Augusto Stahl, da coleção fotográfica de Louis Agassiz, da série "Raças Puras", produzidas no Rio de Janeiro em 1865.

O homem está cindido e apenas sua parte superior aparece. Seus pés encontram-se no canto inferior direito, numa diagonal do enquadramento cortada

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

justamente pela centralidade do tumbeiro, que acima de si apresenta um quadro com o mesmo homem, mas agora de corpo inteiro e exposto, como se estivera em uma vitrine, em três posições diferentes: de costas, de perfil e em uma terceira posição bastante singular, de apagamento, em uma imagem frontal que se reconhece humana não por sua face ou corpo, mas por sua ausência. Analogamente à própria vida, o homem é incluído na paisagem, como um excluído dela.

> *São fotos que eu encontrei em um livro sobre o negro na fotografia do século 19, eles fazem parte da expedição Thayer e foram feitas a mando do Louis Agassiz, um cientista de Harvard e o fotógrafo é o Augusto Stahl.* (Paulino 2021)

A expedição de Louis Agassiz houvera percorrido diversas regiões das Américas para registrar o que propunham ser provas científicas da superioridade da "raça branca" e, com isso, construía um catálogo de estereótipos e imagens que se tornariam base de iconografia preconceituosa e discriminatória contra a população negra, quando não vexatórias ao expor mulheres e crianças em posturas humilhantes.

> *Eu acho que essas imagens causaram um grande estrago para população negra, mas eu tenho um conceito que é inspirado em Hanneman, que é o criador da homeopatia. [A exposição artística dessas imagens] é um meio homeopático no sentido de que "semelhante cura semelhante" então para eu curar as chagas e os malfeitos que essas imagens causaram só trabalhando com imagens que tenham a mesma potência. Então eu parto da própria imagem para subverter o sentido dessa imagem, é como se fosse a ideia do "semelhante cura semelhante". Então eu acho necessário que se trabalhe com essas peças, a partir dessas imagens, é mesmo para que a gente entre num processo de cura.* (Paulino 2021)

5. Fonte tipográfica

Um destaque que chama a atenção é a apresentação de dois cartazes idênticos e diagramados com uma fonte que sugere impressão em tipografia. Nos cartazes a frase e nome da obra — *Permanência das Estruturas* — é repetida à exaustão.

> *Eu começo a usar essa fonte tipográfica para o livro, para o História Natural (2016) porque eu queria ressaltar realmente essa coisa da impressão da tipografia da ideia do livro como um livro vai mudar as concepções de conhecimento e da enciclopédia. Foi assim que eu acabei gostando da fonte e utilizei em outros trabalhos. Em Permanência das Estruturas a mesma fonte com diagramação que lembra um desses cartazes de escravos fugidos.* (Paulino 2021)

6. Azulejos portugueses

Permanência das Estruturas apresenta uma ilustração de caça estampada em uma parede azulejada. Rosana Paulino afirma que sempre teve interesse por azulejos, pela cerâmica e, pesquisando nessa linha de trabalho, acabou se deparando com os azulejos portugueses de caça, muito tradicionais e que expressam cenas de grande violência, ao ter como motivo a caça de animais mediadas e ajudada por outros animais, estes últimos aliados dos algozes humanos contra os primeiros.

> *Então quando eu comecei a pensar essa questão da colonização, o Brasil é um país que é muito marcado arquitetonicamente pelos azulejos, principalmente nos locais mais quentes como no nordeste do país. Então começam a colocar esses azulejos como índice da colonização e principalmente esses azulejos de caça são os primeiros que começam a aparecer. Eles dão uma ideia dessa coisa predatória que foi a colonização e, o que é pior, como nós assumimos essa coisa predatória, isso se mantém esteticamente.* (Paulino 2021)

7. O corpo, o movimento e a eugenia

A jovem República brasileira, recém saída do Império, inaugura sua própria modernidade nas primeiras décadas do século XX, de forma bastante complexa e direções conflitantes sobre um mesmo fenômeno que parecia tomar conta da história: um possível processo de miscigenação e inclusão das pessoas negras na vida social, incidental ainda, mas irreversível.

Nesse mesmo ambiente, fortalecia-se o pensamento da Sociedade Eugênica Brasileira, que procura desenvolver as bases de uma teoria que, a pretexto de melhorar a reprodução humana e fortalecer os laços morais e familiares, propõe regras de segregação e hierarquização raciais.

O Primeiro Congresso da Sociedade Eugênica acontece no ano de 1929 na cidade do Rio de Janeiro, sedimentando ideias que permanecerão perenes e serão incorporadas e reproduzidas nas gerações futuras, dando margem ao que se identifica hoje como uma característica estrutural do racismo. As ideias iam de esterilizações forçadas a segregação físicas e adoção de políticas de distanciamento racial, inspiradas na sociedade americana (Gonçalves 2010).

Por outro lado, também ocorria um fenômeno que vinha de uma força totalmente oposta a essa e que, diante do controle, constrição, censura e controle dos corpos, mostrava um movimento irreversível e inexorável de reterritorialização dos povos escravizados, agora já parte de uma nova semente que se desdobrava em lutas ancestrais e atuais (Sevcenko 1992).

Foi em uma das noites de gala no Palácio do Catete que ocorreu um dos maiores escândalos da primeira república, chamada de "A noite do Corta Jaca".

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *A noite de 26 de outubro de 1914 foi sonora em todas as suas dimensões. Celebrando o quatriênio de Hermes da Fonseca (1855-1923) na presidência, a então primeira-dama Nair de Teffé (1886-1981) animou os espíritos ilustres e oficiais de seus convidados com uma programação musical um tanto inusual para a ocasião.* (Nascimento, 2017:39)

Ocorre que, entre as tradicionais peças do compositor Arthur Napoleão (1843-1925), e uma das célebres Rapsódias do húngaro Franz Liszt (1811-1886), que eram obrigatórias em qualquer festa que se pretendesse refinada ou elevada, figurava timidamente um tango para violão, que seria executado pela própria primeira dama, "Mme. Nair Hermes".

O "tango" era o "Corta-java", subtítulo da canção e uma espécie de pseudônimo que se popularizara e havia sido composta por Chiquinha Gonzaga (1847-195) em 1895, para a ópera *Zizinha Maxixe*, e já era um sucesso popular e editorial.

O maxixe havia sido criminalizado no século XIX, e mesmo a menção ao seu nome determinava a censura ou recolhimento de impressos. E muitos autores denominavam seus maxixes de "tangos brasileiros".

Mas naquela noite o "Corta-jaca" soou estrondoso no Palácio do Catete e quando a música terminou os presentes se dividiam em dois grupos muito distintos: um aplaudia efusivamente, outro, indignado, zombava e criticava violentamente a iniciativa. Entre os convidados estava o ilustre sr. Rui Barbosa que, em um discurso em sessão do Senado Federal, ridicularizou a música e a festividade ao redor dela.

> *Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria!* (Rui Barbosa apud Nascimento, 2017:41)

Conclusão

Permanência das Estruturas, é uma obra para ser decifrada e cada um de seus elementos remete a uma complexa rede de sentidos. Trava uma verdadeira batalha semântica contra as ideias e o discurso da pseudociência que tentava demonstrar a superioridade da "raça branca" e com isso formular um racismo justificado cientificamente.

Utiliza imagens e fragmentos do discurso que pretende criticar para, a partir do princípio homeopático de que "semelhante cura semelhante", construir um potente antídoto que neutralize a eugenia e o discurso racista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Suturando retratos e retalhos de memória e história, Rosana tece uma colcha de retalhos e, sem pudor algum de declarar publicamente suas dores ou cicatrizes, procura recompor a totalidade de uma humanidade cindida pela perversão mas suturada pela empatia e compaixão.

Agradecimentos
Orientador, Prof. Dr. Edson Leite, e Agência de Financiamento: CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Referências

Byington, Carlos Amadeu B. (2019) "A Sombra e o Mal. O paradoxo do Arquétipo Central. Um estudo da ética pela Psicologia". *Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica: 221-230*.

Gonçalves, Assis da Silva (2010) "Eugenia em debate: Medicina e Sociedade no I Congresso Brasileiro de Eugenia". In *XIV Encontro Regional da AUNPUH-RIO — Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: Associação Nacional de História. http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276697830_ARQUIVO_MedicinaeSociedadenoICongressoBrasileirodeEugenia.pdf.

Lima, Renato Sérgio de, e Samira Bueno (Orgs.) (2020) *Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2020*. 14. Brasil: Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Agência Brasil. https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/10/anuario-14-2020-v1-final.pdf.

Machado, Maria Helena P. T., e Sasha Huger (Orgs.) (2010) *Races of Louis Agassiz: Photography, Body, and Science, Yesterday and Today/ Rastros e Raças de Louis Agassiz: Fotografia, Corpo e Ciência, Ontem e Hoje*. Capacete; 29a Bienal de São Paulo.

Marcelo Yuka; Marcelo Falcão; Xandão; Marcelo Lobato; Nelson Meirelles (1994) "Todo camburão tem um pouco de navio negreiro". In *O Rappa*. CD, 62 minutos. Rio de Janeiro: Warner Music.

Miyada, Paulo (Org.) (2017) *OSSO Exposição-apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; Instituto de Defesa do Direito de Defesa. https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/osso-exposiasapo-apelo-ao-amplo-direito-de-defesa-de-rafael-braga.

Nascimento, Rafael (2017) "Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 67 (agosto): 38-56. https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i67p38-56.

Paulino, Rosana (2016) *¿História Natural?* Técnica mista sobre imagens transferidas sobre papel e tecido, linoleogravura, ponta seca e costura.

Paulino, Rosana (2017) *A permanência das estruturas*. Impressão digital sobre tecido, recorte, acrílica e costura. Doação Fernando Abdalla e Camila Abdalla, no contexto da exposição Histórias afro-atlânticas, 2018. MASP, Museu de Arte de São Paulo. https://masp.org.br/acervo/obra/a-permanencia-das-estruturas.

Paulino, Rosana (2021) Rosana Paulino e as imagens da permanência. Entrevista concedida a Antonio Herci Ferreira Júnior. Videoconferência e gravação por WhatsAp.

Sevcenko, Nivolau (1992) *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia Das Letras.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Nota biográfica

Antonio Herci Ferreira Júnior é doutorando e mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte — PGEHA da Universidade de São Paulo — PGEHA/USP e bacharel em Filosofia pela mesma universidade. Além de pesquisador é compositor, dramaturgo e dá aula de Prática e Curadoria de Performance no Programa de Pós Graduação em Estética e História da Arte da USP como professor assistente. É membro titular do Conselho Deliberativo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) e mantém uma coluna de crítica de arte no Blog Ciranda da Comunicação, ligado ao Fórum Social Mundial. É financiado em sua pesquisa de doutorado por bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Ministério da Educação do Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Paisagem: Transparência e Opacidade na obra de Rodrigo Andrade

Landscape: Transparency and Opacity in Rodrigo Andrade's work

ARIANE DANIELA COLE

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, curso de Design, 01302-907, São Paulo, São Paulo, Brasil

Resumo: Objetivamos com este trabalho aprofundar e atualizar reflexões sobre as noções de paisagem na pintura contemporânea por meio da obra de Rodrigo Andrade. Pudemos observar em sua poética a presença da materialidade da tinta e do jogo que esta materialidade estabelece com as convenções da pintura de paisagem, a transparência da representação e a potente presença de sua fatura, gerando ainda uma série de desdobramentos que iremos aqui investigar.

Palavras chave: Paisagem / pintura / arte contemporânea.

Abstract: *With this work we aim to deepen and update reflections on the notions of landscape in contemporary painting through the work of Rodrigo Andrade. We were able to observe in his poetics the presence of the materiality of the paint and the game that this materiality establishes with the conventions of landscape painting, the transparency of the representation and the powerful presence of its invoice, also generating a series of developments that we will investigate here.*

Keywords: *Landscape / painting / contemporary art.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 14/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

O presente trabalho busca aprofundar e atualizar os estudos sobre a pintura de paisagem na contemporaneidade a partir da obra de Rodrigo Andrade. A noção de paisagem, conceito constituído por meio da cultura, sofre transformações ao longo do tempo. Sabemos que a constituição do conhecimento e do imaginário do mundo, antes do advento da fotografia, se baseava na escrita e na pintura, hoje participam desta construção os filmes, a fotografia, a televisão e as mídias digitais, abrindo um largo espectro de conhecimentos e abordagens (Cauquelin, 2007).

A noção etimológica de paisagem, tem sua origem na palavra francesa *pays*, que por sua vez é derivada de *pagus*, palavra latina que significa pequena povoação. *País*, do português, *pays* e *pagus* referem-se à uma idéia de território, um espaço terreno delimitado, portanto à ideia de uma conformação, dominação da natureza pelo homem, a partir de uma premissa, seja ela de ordem ética, estética ou lógica. É esta premissa que irá explicitar as estruturas éticas, estéticas e lógicas de quem opera esta delimitação espacial e que irá determinar como se dará este recorte. Assim, a paisagem só pode adquirir uma configuração a partir do recorte de um território, produzido por alguém, de acordo com os seus critérios e recursos. Esta configuração, afinal, é a expressão não só do seu entendimento de paisagem, mas de sua relação, de sua postura frente a este território, a esta natureza. Esta noção de paisagem, de origem renascentista, iluminista, objetiva, do domínio do homem sobre a natureza, vem sendo contestada já nos finais do século XIX, junto ao advento da fotografia, do desenvolvimento da tecnologia e Freud, agregando ao entendimento de paisagem uma dimensão movente, insondável, subjetiva, fenomenológica.

A partir de nossos estudos identificamos a possibilidade de desenvolver a ideia de jogo, presente na pintura e na abordagem da paisagem de Rodrigo Andrade, como apontada por ele mesmo (Andrade, 2014), sobretudo em sua série de paisagens, sejam elas naturais ou urbanas. A presença do jogo se dá em diversos âmbitos, seja nas relações entre título e configuração da imagem, entre a imagem e sua fatura, entre tradição da pintura de paisagem e a materialidade de sua pintura.

2. Trajetória

Nos anos de 1980, ainda muito jovem, quase adolescente, Rodrigo Andrade integrou o grupo *Casa 7,* assim nomeado em função do número da casa onde se instalaram. Integravam a Casa 7 os artistas: Carlito Carvalhosa, Fábio Migues, Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade Este grupo caracterizava-se

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Rodrigo Andrade, sem título, 2002, óleo sobre tela, 160 x 190 cm. Col. Andrea e José Olympio Pereira. São Paulo. Fonte: Rodrigo Andrade
Figura 2 · Rodrigo Andrade, sem título, 2005, óleo sobre tela, 160 x 185 cm. Col. do artista. São Paulo. Fonte: Rodrigo Andrade

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Rodrigo Andrade, sem título, 1984, óleo sobre tela, 110 x 130 cm. Col. do artista. São Paulo. Fonte: Rodrigo Andrade

por uma crítica rigorosa entre seus membros, colaborando para o fortalecimento artístico dos seus integrantes. Rapidamente o grupo ganhou notoriedade participando assim da 18 Bienal de São Paulo, em 1985, quando a pintura, em uma onda neo- expressionista, ganhava visibilidade e o mercado de arte brasileiro um surto expansivo. A materialidade da pintura, que já habitava as preocupações do grupo, se intensificou no trabalho de Andrade a partir do contato com a pintura de Anselm Kiefer, cuja pintura também apresenta uma expressiva espessura matérica.

A questão do jogo e da materialidade, sempre presente na obra de Andrade, se intensificara a partir da série *Blocos* (figuras 1 e 2). Na busca do essencialismo da pintura, sintetizada pela expressão *tinta sobre tela*, o pintor propõe nesta série, composições de blocos de tinta coloridos, onde cada bloco nos leva a outro, com olhar impregnado do bloco anterior, um jogo de olhares entre um bloco e outro em uma relação interna. Importa dizer que esta relação se estabelece, ao menos inicialmente, em duplas, onde um bloco interage, se aproxima, ou se afasta, justapõe, sobrepõe ao outro, em cores e composições às vezes improváveis. Também nesta série, a materialidade da pintura guarda um aporte diferente de suas pinturas anteriores, originárias de uma pintura neo-expressionista da década de 80, muito referenciadas na pintura de Phillip Guston (figura 3). No lugar de pinceladas que desenham enquanto pintam, blocos espessos de tinta são depositados sobre a tela gerando uma percepção ótica e tátil, a partir de presença ostensiva da cor junto à espessa materialidade. (Tassinari, 2008)

Em sua trajetória podemos também identificar uma alternância entre a abstração e a figuração. Para Andrade (2014), a pintura de paisagem antes realizada de forma diletante, por puro prazer, ganha protagonismo a partir do momento em que se apresentou como um problema a resolver. O jogo estava posto.

3. Da paisagem

Vimos muitas formas de abordagem da paisagem na história da pintura. Enquanto os impressionistas iam a campo buscar suas paisagens para pintá-las imersos no fenômeno da paisagem, Rodrigo Andrade as elabora a partir de fotografias, de outras pinturas, nem sempre de sua autoria, imagens de filmes, internet, utilizando, por vezes, recursos de projeção. Há aqui um processo de transfiguração que afasta o artista do fenômeno da paisagem engendrando uma pintura que se alicerça sobre outras bases. Aqui a própria pintura se torna o centro da sua razão de ser, na medida em que aqui a matéria "tinta" se torna protagonista em seu trabalho, não somente em sua presença na tela, mas no próprio processo da pintura, que por vezes demanda um trabalho físico

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

exaustivo e hercúleo, sobretudo em suas telas de grandes dimensões. Podemos identificar a partir disto uma série de desdobramentos.

Em sua série de paisagens vemos a tinta avançar sobre o espaço, criando uma volumetria perspéctica, concreta, bruta e, ao mesmo tempo, aveludada e macia. Mas, trata-se de uma perspectiva criada pelo volume da tinta, quase desvinculada daquilo que aparentemente, ao menos, busca representar. Ao mesmo tempo figurativa e abstrata, comenta as relações entre espaço, pintura e paisagem. Matéria e imagem, concretude e ilusão conflitam, a matéria da tinta ora quase desfaz a ilusão da imagem, ora a intensifica; atmosfera e matéria se confundem (Mesquita, 2014). "Ela retira o que a pintura tem de estritamente obediente à imagem fotográfica e ao gênero paisagem, assim como subverte a superfície contida na fotografia. Injeta ambiguidade no que parecia organizado, respeitável e polido" (MESQUITA, 2014, p. 11).

A pintura tem duas possibilidades de acesso, "o ver e o ver em", o *ver em* que reside na ilusão, no espaço perspectivo e o *ver* o que se deposita no suporte da pintura, como anteparo (Wollheim, 2002). Podemos dizer que na pintura de Rodrigo, uma potencializa a outra. E é justamente esta ambiguidade, este contraponto, ou ainda, contraste, que desloca suas pinturas do gênero tradicional de paisagem, ou talvez, possamos dizer, que se trata de uma espécie de atualização desta modalidade, deste gênero de pintura.

Sabemos que o olhar sobre a paisagem nunca foi inocente, mas fruto de um projeto. Ao projeto quadro-janela-ilusão, pautado pela transparência, acrescenta-se outro, há uma expansão para as relações concretas com o mundo, seus seres, objetos e fenômenos, onde a tela assume sua condição também de anteparo (Tassinari, 2001). Novas formas de relação da arte com o espaço, com o público e as tecnologias, trazidas pela expansão da arte para além de suas especificidades conceituais, técnicas, de linguagem, e de relação com o mundo, alteram as noções, os paradigmas da arte e mesmo de paisagem. Esta expansão nos coloca diante de um novo projeto de paisagem (Cauquelin, 2007).

Da construção da noção de paisagem participam também outros campos de conhecimento como a arquitetura, o urbanismo, a biologia, a ecologia, abrindo a possibilidade de diversos recortes, pontos de vista. Ao longo do século XX vimos muitas abordagens motivadas pelas preocupações com o meio ambiente frente à sua progressiva degradação. Talvez possamos dizer que em alguns trabalhos esta preocupação se manifeste, mesmo que de modo indireto ou sutil, como em "Paisagem do Tsunami" (figura 4).

Figura 4 · Rodrigo Andrade, Paisagem do Tsunami, 2012, óleo sobre tela, 60 x 105 cm. Col. do artista. São Paulo. Fonte: Rodrigo Andrade
Figura 5 · Rodrigo Andrade, Onda do Tsunami, 2014, óleo sobre tela, 240 x 420 cm, Col. do artista. São Paulo. Fonte: Rodrigo Andrade

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O grande e terrível Tsunami que se abateu sobre a turística região da Indonésia em 2018, impactou a humanidade com sua ferocidade, estampou nas mídias imagens de devastação e sensibilizou a imaginação de Rodrigo Andrade que produziu algumas pinturas a partir destas imagens. O artista narra que na ocasião do tsunami, foi tomado por um fascínio por aquelas imagens difundidas pela mídia, o que nos levou à ideia de *sublime.*

Vistas aéreas tomadas de uma aeronave, luminosas, de um azul claro, brilhante, não revela o horror do real acontecimento, nos falam novamente de submersão, e novamente o jogo entre o sublime e o pitoresco se dá no deleite das belas imagens em contraste com seu título.

Nesta pintura podemos ver este diálogo entre paisagem e pintura onde o uso de uma fotografia da mídia, trazida por meios tecnológicos, muito distante das deambulações ou idealizações propostas pelo pitoresco, nos remete às questões reais de uma submersão provocada por uma forte manifestação do ambiente e nos mostra uma imagem submersa em espessa camada de tinta. Coloca-se a pergunta: Afinal de qual submersão estamos falando? Assim Rodrigo nos convida ao jogo.

Em um grupo destas pinturas encontraremos temáticas bastante tradicionais. O mar, por exemplo, embora pertença a uma temática bastante convencional de linhagem pitoresca, às vezes pode representar a categoria do sublime, como podemos ver em a "Onda do Tsunami" (figura 5), seja por sua monumentalidade física tanto na sua largura, altura quanto na sua espessura, assim como na temática que representa.

Este jogo entre o pitoresco e o sublime também se manifesta na relação entre a imagem e sua fatura, o ver em e o ver. Tomemos como exemplo a pintura *Bosque Azul*, (Figura 6) o final de uma estrada, ladeada por um córrego iluminado pelo céu, sinalizada por uma porteira situada em uma pequena elevação, uma árvore contrasta com o céu, faz supor ser um mirante, convida ao passeio; a luz amena, a atmosfera nebulosa, que aparenta ser a de uma madrugada que anuncia o dia apazigua. Mas ao vermos as rebarbas da tinta nas bordas das manchas, leva a pensar no processo difícil da lida com a natureza viscosa, quase indomável, da espessa e escura tinta a óleo.

Apresenta-se assim uma dimensão lúdica de sua pintura, nos termos de Huyzinga, como ele mesmo lembra (Andrade, 2014:51). Huyzinga vê na disposição lúdica, quer dizer, no jogo com o fenômeno cultural, a condição da arte, e um aspecto fundamental da humanidade. Para o historiador dois aspectos residem na disposição lúdica: por um lado tem sua origem na ideia de divertir (Divertere do italiano, divertir, que carrega também o sentido de diversificar,

Figura 6 · Rodrigo Andrade, Bosque Azul, 2014, óleo sobre tela, 180 x 240 cm. Col. Don Mc Cullin. Fonte: Rodrigo Andrade.
Figura 7 · Rodrigo Andrade. Rua deserta com viaduto, 2010, óleo sobre tela, 180 x 270 cm, Col do artista. Fonte: Rodrigo Andrade.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

divergir, desviar da rotina cotidiana, buscar novo olhar). Assim como na ideia de colocar em jogo, *In ludere* (Iludir, transcender as necessidades imediatas da vida) (Wisnik, 2012).

Tanto o aspecto lúdico como o estético mobilizam nossa subjetividade agente fundamental na produção do sentimento de prazer ou desprazer (Kant, 1974). A esta provocação da dimensão lúdica e estética, dos sentidos e do julgamento, podemos acrescentar o jogo entre o pitoresco e o sublime, tão presente em muitas das pinturas de paisagem, e que talvez habite a obra de Rodrigo Andrade. A própria natureza pode produzir estes sentimentos, de prazer em sua dimensão pitoresca, na contemplação da vastidão de um manso mar, assim como do fascínio, do pavor, produzidos pela dimensão sublime da natureza e do sentimento de dor frente à suas manifestações mais violentas como em um tsunami, tempestade, construções desoladas ou em ruínas.

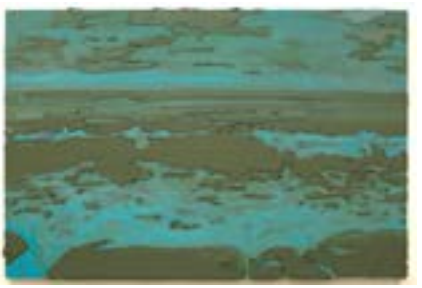
4. Convenção e materialidade

Sem deixar a figuração, utilizando-se ainda em muitos aspectos qualidades que caracterizam a paisagem, Andrade nos oferece uma experiência ambígua, onde a imagem, muitas vezes banal, genérica, se esforça para se manter presente, quase submerge sob o protagonismo da presença da matéria, na espessa massa de tinta, sobretudo em suas impactantes pinturas de grandes dimensões (Figura 7).

Em algumas pinturas Rodrigo corre o risco e desafia o limite da convenção do gênero paisagem na busca de encontrar um limiar, para criar uma tensão necessária entre a convenção e sua transposição. Ao se aproximar das convenções como o fez na série "estradas brasileiras" (Figura 8) busca novamente o embate com a materialidade. "Preciso tanto da materialidade quanto das convenções para criar meu jogo" (Andrade:119).

"Sem a presença da espessura da tinta e o procedimento com o estêncil, a pintura ficaria muito submissa à imagem. Precisei de algo que a deslocasse e a tirasse desta condição." (Andrade:51)

Todavia na série bicromias (Figuras 9 e 10) Rodrigo Andrade se afasta das convenções que configuram a imagem e radicaliza a tensão entre imagem e sua dissolução. Este embate se torna ainda mais intenso nesta série de pinturas quase gráficas, quase em alto-contraste. Este contraste que se dá tanto pela fatura, quanto pelas cores, é exacerbado pela presença do desenho e da mancha, que propõem um embate entre a imagem e a sua abstração. Aqui a presença da matéria tinta e da cor torna-se ainda mais evidente em função da repetição da mesma imagem com tratamentos de matéria e cor diversos.



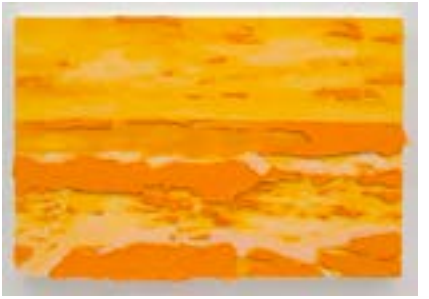


Figura 8 · Rodrigo Andrade. Estrada de terra com sol a pino, 2013, óleo sobre tela, 40x80 cm, Col do artista. Fonte: Rodrigo Andrade.
Figura 9 · Rodrigo Andrade. Onda verde e azul, 2014, óleo sobre tela, 120 x 180 cm, Col Daydo Moriyama. Fonte: Rodrigo Andrade.
Figura 10 · Rodrigo Andrade. Onda laranja, 2014, óleo sobre tela, 40 x60 cm, Col Daydo Moriyama. Fonte: Rodrigo Andrade.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Finalmente para Cauquelin (2007) figuras e elementos de linguagem comparecem também na pintura de paisagem, em Rodrigo Andrade, podemos eleger o contraste, como um elemento importante em sua obra, presente nas relações entre pitoresco e sublime, entre imagem e materialidade, transparência e opacidade.

Agradecimentos

A autora agradece à Universidade Presbiteriana Mackenzie o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Andrade, Rodrigo e Mesquita, Thiago (2014). "Entrevista Rodrigo Andrade x Thiago Mesquita". In MESQUITA, THIAGO (org.), *Rodrigo Andrade. Resistência da matéria*. Cobogó. Rio de Janeiro. RJ. 224 pg.

Burke, Edmund (1993). *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Papirus, Editora da Universidade de Campinas. Campinas, São Paulo.

Cauquelin, Anne (2007). *A invenção da paisagem*. Martins Fontes. São Paulo. 196 pg. SP.

Kant, Immanuel (1974). "Analítica do Belo (Crítica do Juízo)". In KANT, Immanuel *Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. Seleção de Marilena de Souza Chauí Berlink. Editor Vitor Civita. 1ª edição. 1974. (Coleção Os Pensadores XXV). São Paulo. SP.

Mesquita, Thiago (org.) (2014). *Rodrigo Andrade. Resistência da matéria*. Cobogó. Rio de Janeiro.

Rodrigo, Andrade. (2014) Minha pintura no contexto da arte contemporânea. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nA97-e92YB8&t=7502s Acesso em: 29 Dezembro 2020.

Tassinari, Alberto (2001) *O Espaço Moderno*. Cosac Naify Edições. São Paulo. SP.

Tassinari, Alberto (2008) *Rodrigo Andrade*. Cosac Naify Edições. São Paulo. SP.

Wisnik, Guilherme (2012) *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Tese de doutorado. FAUUSP. São Paulo. Disponível em < http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03072012-142241/pt-br.php > Acesso em 21/12/2020.

Wollheim, Richard. 2002. *A Pintura como Arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo. Cosac&Naify.

Nota biográfica

Ariane Cole é artista visual, professora universitária e pesquisadora do curso de Design da Universidade Presbiteriana Mackenzie, líder do grupo de pesquisas intitulado *Design, Arte: Linguagens e Processos*. Doutora em Design, mestre e graduada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde sempre apresentou trabalhos finais relacionados à arte. Desenvolve trabalhos predominantemente em pintura, fotografia e audiovisual.

Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4061-2672

arianecole@gmail.com

Universidade Presbiteriana Mackenzie, faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Curso de Design, Rua da Consolação 930, São Paulo, São Paulo, Brasil

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Carlos Barroco: O Pop-palop e o fascínio do comum

Carlos Barroco: The Pop-palop and the common fascination

ARMANDO JORGE CASEIRÃO

AFILIAÇÃO: Portugal, Artista Plástico, Professor. Afiliação: Universidade de Lisboa, Faculdade Arquitectura. Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda. 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: caseirao@sapo.pt

Resumo: O presente artigo pretende apresentar e analisar parte da obra plástica de Carlos Barroco, (Lisboa 1946-Lisboa 2015) artista português com diversificada área de trabalho, tendo também sido o responsável artístico pela Galeria Novo Século em Lisboa, galeria que iniciou trabalhos em 1984, juntamente com Nádia Baggioli O seu legado vai desde as artes plásticas, ao coleccionismo tendo ao longo da vida recolhido e catalogado brinquedos tradicionais portugueses; De mencionar também outra área de interesse, o áudio visual, pois realizou em 2000 um documentário, "Com quase nada", nas ilhas de Cabo Verde, documentário que apresentava os brinquedos populares cabo-verdianos. A analise aqui apresentada incidirá em dois aspectos diferenciados da sua obra plástica: Por um lado as obras de assemblagem, junção de objectos e de pequenos resíduos apanhados nas caminhadas junto ao mar e, por outro segmento o das obras do seu gosto popular onde explorava o verdadeiro pop-nacional : as sardinhas, o futebol o fado o chouriço, e todo o universo, de um simples e comum português que gosta de viver.

Palavras chave: Carlos Barroco / Novo-Século / Arte Pop / Assemblagem.

Abstract: *This article intends to present and analyze part of the Carlos Barroco plastic work, (Lisbon 1946-Lisbon 2015) Portuguese artist with a diverse work area, having also been the artistic responsible for Galeria Novo Século in Lisbon, a gallery that started work in 1984, along with Nadia Baggioli. His legacy ranges from plastic arts, to collecting, having collected and cataloged traditional Portuguese toys throughout his life; Mention should also be made of another area of interest, audio visual, since in 2000 he made a documentary, "With almost nothing", on the islands of Cape Verde, a documentary featuring popular Cape Verdean toys. The analysis presented here will focus on two different aspects of his plastic work: On the one hand, the works of assemblage, joining objects and small residues caught in walks by the sea and, on the other hand, the works of his popular taste where he explored the true pop-national: sardines, football, fado or chorizo, and the whole universe, of a simple and common Portuguese who likes to live.*

Keywords: *Carlos Barroco / Novo-Século / Art Pop / Assemblage*

Submetido: 13/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Carlos Alberto Barroco (1946-2015), nasceu e faleceu em Lisboa cidade onde cresceu e passou a trabalhar apesar das suas imensas deslocações. Quando jovem frequentou a Escola António Arroio, tendo em 1988 sido bolseiro da Secretaria de Estado da Cultura, (numa época em que não existia Ministério da Cultura). Encontra-se representado na colecção da Caixa Geral de Depósitos, Museu de Arte Moderna de Vila Nova de Cerveira, assim como em colecções particulares de Portugal e do estrangeiro, pois ao longo da sua vida esteve presente com regularidade em exposições e feiras de arte internacionais: Bélgica, Espanha Itália e Japão, são países que albergam algumas das suas obras. Está citado em varias monografias como o Dictionary Portuguese Paitings-Tanock, e Pintura e Escultura em Portugal, 1940/1980, por Rui Mário Gonçalves.

Um dos grandes gostos de Carlos Barroco eram os brinquedos e sobretudo os brinquedos de carácter popular, logo não será então de estranhar que na década de 70 Carlos Barroco e Nádia Baggioli (1949 Trezzo Sull`Adda) tenham fundado o *Grupo 2,* que tinha como objectivo viajar pelo país procurando e pesquisando assim como recolher para posterior catalogação peças de artesanato e brinquedos populares.

Em 1976 o *Grupo 2*, juntamente com Leão Lopes organizou o 1º Salão de Artesanato Rural e Urbano, na Figueira da Foz. Em 1982 organizam a 1º Feira de Artesanato Urbano em Lisboa. Parte da sua colecção de brinquedos foram incluídos no Museu do Brinquedo de Seia, no distrito da Guarda.

Mas seria com a Galeria Novo Século, na rua do Século em Lisboa, que Carlos Barroco e Nádia Baggioli, iniciariam em 1984 uma viagem de experiencias plásticas em que como galeria comercial representavam varias artistas, nacionais e estrangeiros. A Galeria com cerca de 35 anos de actividade, denominada Galeria Novo-Século — Comunicação Visual, envergou por expor e apoiar artistas com experiencias plásticas de varias zonas da cultura, desde a pintura, escultura, fotografia, vídeo, performance e instalações expondo esses trabalhos e artistas tanto no seu espaço, como levando-os para Feiras de Arte, ou para intercambio com outras galerias. Ponto alto desses acontecimentos como exemplo foram a feira de arte do ARCO em Madrid quando Portugal foi o pais convidado na década de 90.

Enquanto artista plástico foi em 1974 que Carlos Barroco iniciou o seu percurso artístico, na Galeria Quadrante, tendo exposto individualmente pela primeira vez na sua galeria em 1986 com a exposição: *Fados e Aventuras*.

Os títulos das suas exposições, assim como dos seus trabalhos abraçam em si já algo de poético, de viagem e de algum exotismo*: Fado e Aventuras, Bar Atlântico, Madrugadas, De tanto mar ver de que cor são os meus olhos?, Mundo de*

Aventuras, Além Tejo, Pop Art Made in Portugal, Truth Storys, Pop Art Sardinhas e outras Aventuras ou ainda *PopStars,* são alguns dos títulos que hoje tal como no seu tempo parecem ter algo de nostálgico e são o espelho do seu envolvimento com a arte pop.

Barroco, reabilita, revisita e revive toda uma memoria nacional, sem ser nacionalista, também resultado das suas recolhas de arte popular, que cruza com a arte erudita. E quando se fala de arte Pop há a tendência para se pensar na arte Britânica e sobretudo na arte Americana, tendo como incontornável Andy Warhol, no entanto Barroco achava que Warhol se debruçava sobre o grande consumo enquanto ele se debruçava sobre os ícones populares sobretudo nacionais tão dispares como: sardinhas, chouriço, fado, Amália, futebol, Rosa Mota, bacalhau ou com ícones estrangeiros como Cesária Évora, ou Tito Paris, ou mesmo ícones de uma escala global: Elvis Presley ou Michael Jackson. O pop de barroco surge mesmo do popular, do cruzamento de culturas e de populações de Portugal e Cabo Verde, de Angola e Brasil e de toda a rede de culturas de que é feito Lisboa e Portugal, um verdadeiro pop-palop.

A sua posição perante os seus ícones pop, ficou mais cimentada quando em 2003 participou num workshop no Centro Português de Serigrafia, onde um grupo de artistas durante alguns dias trocaram experiências e novas ideias sobra a técnica da serigrafia. O trabalho de Barroco incidiu sobre alguns ícones e estrelas da pop, os seus Pop Star que faziam parte do seu imaginário pop: Tintin, mais uma vez Andy Warhol e Elvis Presley e o futebolista do momento Luís Figo. Nas provas de estado (P.E.) da pequena tiragem realizada no CPS, Barroco intervencionou-as pintando depois por cima tornando-as assim peças únicas e revertendo a ideia de seriado da serigrafia, fazendo com elas uma exposição homónima de *Pop Stars.*

Carlos Barroco considera que estava sempre a contar historias e certamente a contar a mesma historia. Cada tela é uma historia assim como cada exposição. Certamente a mesma historia contada de forma diferente o que dá ao seu trabalho uma consistência cimentada no fazer o mesmo de modo diferente, que levanta a questão da repetição diferente e que lhe confere a ideia de unidade plástica, ou de consistência conceptual uma vez que se trata da mesma historia.

À semelhança de Mimmo Rotella, (1918-2006) artista e poeta italiano, Barroco percorre as ruas de Lisboa especialmente do Bairro Alto, Chiado e Av. 24 de Julho onde rasga e recolhe pedaços de cartazes colados nas ruas. Na época muito das campanhas eleitorais e propaganda politica era feita através de cartazes que se colavam sucessivamente uns sobre outros, assim como também muitos eventos e espectáculos de Lisboa como touradas, circo e concertos eram publicitados através de cartazes colados pelas ruas, cartazes esses que tinham

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

uma vida bastante curta, tanto na sua validade como na visualização, pois em face de um novo espectáculo em breve outro cartaz seria colado por cima. Com esses pedaços de cartazes que rasgava e recolhia, no seu atelier recriava telas como que pedaços de paredes se tratassem. Puzzles do tempo que eram traduzidos por varias camadas de cartazes, onde os rasgões incertos e colagens sobrepostas conferiam ao final um pedaço de história popular transformando as telas em mais um exemplo de arte pop, que transmitem uma ambiência popular, e seguramente nos transportam nostalgicamente para uma viagem no imaginário colectivo nacional.

Para o artista Barroco toda a sua obra estava relacionada com o conceito de viagem, ou mesmo com as suas próprias viagens: Assim as suas exposições eram também referencias geográficas: se em exposições da serie Litoral apresentava trabalhos de recolha do mar, e se centravam exactamente como o titulo referia ao litoral e beira mar, feito de horizontes azuis, já as exposições da serie Além-Tejo (e seguintes Além-Tejo II) as suas referencias situavam-se entre o Alentejo, o norte de África e cabo Verde.

Barroco considerava-se um artista do Sul: Do sul da Europa, do sul de Portugal expandindo o seu sul até ao norte de Marrocos, ate Cabo Verde. Considerava-se um artista do sul pois toda a sua obra se apoiava na luz, no branco, na cor das areias e no azul do céu e no verde do mar sendo mais provável que os seus quadros tivessem mais branco do que negro. Uma paleta austera, onde se reflectem as cores da paisagem, o encadeamento por um branco excessivo, branco da luz e dos brilhos da espuma do mar, os ocres e as cores de areia, os castanhos das cores da terra, e o azul forte da profundidade da noite estrelada. Branco e texturas, pois as superfícies lisas não o fascinavam, areias, areões e pequenas pedras compõem as suas obras e, sobretudo destroços que vêm nas marés dar à praia e que Barroco apanhava para mais tarde recolocar nas suas obras, onde o seu pincel deixava traços nervosos.

Quem conheceu Carlos Barroco sabe que ele era fascinado por coisas comuns e sobretudo um bom conversador. Dessas conversas por vezes sobejava uma frase, um recado, um titulo. Uma pequena frase como que um recado deixado na porta do frigorifico. Ou uma quadra num manjerico ou uma quadra bordado num lenço dos namorados. Não podemos deixar de mencionar estas refendias como quadras populares, onde a estrutura da sua arte pop se faz sentir e que fazem a ligação entre a arte e cultura popular e a arte erudita, e como essas frases se tornam composição e conceito de toda a obra, pois conquistam o direito a serem o titulo da obra: O Pimba, Volto Já Alice, Hoje não se fia, Maré Alta, Pintado de Fresco, são disso exemplos.

Chamava-lhes madeiras desgastadas de naufrágios. Esses destroços tanto podiam ser pequenos troncos retorcidos como pedaços de plástico de cores vibrantes, objectos simples e comuns mas nos quais Barroco depositava enorme carga estética, construindo objectos informais de parede onde deixava os seus recados. Neste momento é impossível não recorrer à poesia de Camilo Pessanha: Seixinhos da mais alva porcelana, conchinhas tenuemente cor de rosa, Róseas unhinhas que a maré partira...Dentinhos que o vaivém desgastara...Conchas pedrinhas pedacinhos de ossos...

Pode-se ler num dos seus catálogos o seu processo de trabalho pela sua voz: na praia encontro marcas de pegadas de gaivotas, garrafas, latas, os restos de um foguete, e vou recolhendo pedaços de madeiras com que vou reconstruindo o que mais tarde será um "quadro".

Tal como a gaivota que deixa a marca das suas pegadas, também Barroco com o seu riscar deixa um desenho na areia da praia, para o mar, com a sua espuma, apagar e deixar uma nova folha em branco para que possa contar de novo a sua historia.

Para Barroco era indissociável da arte e sobretudo da arte contemporânea, algo como a ironia. O lúdico e a ironia instalavam-se nas suas obras, conferindo-lhes uma frescura e alegria contagiantes. A ironia mesmo nas suas duas vertentes de dar um sentido diferentes a que se destina, e à intenção de fazer rir ou sorrir. Enquanto o lúdico de jogo de divertir e dar prazer. Chegou mesmo a promover uma exposição na sua galeria intitulada *O Lúdico na Arte*, exposição para a qual convidou vários artistas que com as suas obras fortaleceram a s ideias e tendências da arte de Barroco.

O imaginário de Barroco apoiava-se em fotografias, impressões e desenhos e, musica. Sempre a companhia da musica para trabalhar, pois a musica, para ele, tal como as cores transmitem um estado de espírito. Não será difícil entender o paralelismo se a cada uma das sete notas musicais atribuirmos uma das sete cores do arco íris, tal como um brinquedo, um xilofone infantil em que cada nota tem a sua cor.

Muitos dos bonecos e brinquedos de plástico que ultimamente colava nas suas assemblagens se não vinham do mar eram provenientes do lixo, recolhidos nos seus passeios e deslocações pelos bairros populares. E que outros bairros lhe poderiam providenciar material para o pop nacional se não os bairros populares?

Com uma costela Duchampiana foi do lixo que resgatou uma serie de tábuas de engomar antigas, ainda de madeira, que foram usadas ora abertas ora fechadas, as quais foram intervencionadas de vários modos, tanto servindo de base

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

para esculturas quando abertas, como para pinturas quando fechadas e colocadas como objectos de parede. Esta ambivalência do objecto, da tábua aberta e da tábua fechada, confere uma unidade plástica à serie de obras que lhe transmitiam memorias de infância, numa amalgama de sentidos proporcionada pelas tábuas, desde o cheiro da roupa lavada, da roupa passada a ferro ao cheiro do soalho encerado.

Para Barroco as experiencias sentidas, e as memorias "retratadas" são o que fica como registo da identidade. Nessas tábuas podemos encontrar uma pista de atletismo com a fita da meta e a referencia a Rosa Mota, ou um trono de Santo António simplificado com as sardinhas e chouriço assado, ou outras ainda onde figura o bacalhau aberto e seco ou peixes de plástico como que acabados de pescar.

Dizia o artista que quando "fabricava" um objecto-de-arte procurava transmitir o prazer de transformação da matéria e de relacionar esse gesto com uma maneira de sentir. A inclusão na composição dos objectos encontrados, que poderiam ser entendidos como os *objets trouvées*, só que Barroco não os deixava viver sozinhos e tranquilos, enquanto *object trouvées*, pois eles eram contextualizados em obras continuamdo a ser objectos encontrados mas adquirindo mais valor ou só tendo valor quando enquadrados em obra. Seria essa o prazer da transformação da sua materia, do objecto encontrado agora contextualisado em objecto-de-arte. Barroco dizia ser um sentimento fisiológico e subtil o fazer crescer as imagens para espaços e ao mesmo tempo dar conta do prazer físico desse fenómeno. O sentimento a que se referia o artista está para alem do conceptual, do simples pensamento projectual, mas do proprio prazer do fazer e construir, do fisico, do objecto que realmente existe, palpavel e que se pode ver e apreciar.

Barroco ia construindo o tema que trabalhava, muitas das vezes passando de pequenos desenhos, que podiam ser feitos tanto em ligeiros cadernos com lápis de cor como em toalhas de mesa. Para Barroco a pintura e a fotografia conservam o efémero, fixam imagens, objectos, gestos, atitudes que são testemunho da nossa passagem pela vida. Falava da consciência e do tempo.

Referências

Santos, Raquel (2006) Carlos Barroco: Entre nós. Entrevista de Raquel Santos, Disponível em URL: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/carlos-barroco/

As técnicas de escapismo na obra de Alejandra Pombo

The techniques of escapism in the work of Alejandra Pombo

BERIO MOLINA

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes (BBAA), Rúa da Maestranza, 36002 Pontevedra, Galicia, España.

Resum: Esta comunicación é unha procura da maxia, unha investigación que intenta responder, coa rabia de quen foi seducido, a unha mesma pregunta que sempre nos xorde ao ver unha obra da artista Alejandra Pombo: como fai para escapar? cales son as súas estratexias para actuar coa máxima liberdade posible nun contexto artístico cada ver máis controlado por inxerencias institucionais, sociais e profesionais? Para abordar esta cuestión o traballo xira arredor dunha conversa persoal coa artista, así como de lecturas e visionados doutras fontes documentais como a súa tese, entrevistas, escritos e pezas artísticas.

Paraules clau: performance art / perencontro / videoarte / cine.

Abstract: *This communication is a search for magic, an investigation that tries to answer, with the anger of those who have been seduced, the same question that always arises when we see a work by artist Alejandra Pombo: how do you escape? what are your strategies for acting with the maximum possible freedom in an artistic context increasingly controlled by institutional, social and professional interference? To address this issue the work revolves around a personal conversation with the artist, as well as readings and viewings of other documentary sources such as his thesis, interviews, writings and art pieces.*

Keywords: *performance art / perencontro / video art / cinema.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdución

Alejandra Pombo é unha artista nada en Santiago de Compostela en 1979. É licenciada en Belas Artes pola Universidad Complutense de Madrid e doutora en Belas Artes pola Universidade de Vigo. A súa obra artística acolle varias disciplinas como o cine, a performance, a escritura, a escultura, o debuxo, a pintura e a arte sonora.

O obxectivo desta comunicación é desvelar as estratexias que a artista emprega para conseguir canear as convencionalidades presentes no contexto da creación artística contemporánea, tanto internas á propia artista como externas. Faino tomando como punto de partida unha formulación teórica iniciática exposta nun conxunto de prácticas e escritos que Pombo denomina *Curso de escapismo*, para a continuación profundar sobre unha serie de estratexias que foi desenvolvendo ata a actualidade.

O fío condutor desta investigación xira arredor dunha conversa realizada coa artista a comezos deste ano 2021, onde nun proceso de descubrimento mutuo foron desvelándose estas estratexias asociadas a diferentes disertacións teóricas de Pombo, publicadas en diferentes momentos da súa traxectoria e consultadas para a súa necesaria profundización.

2. Un acto iniciático de fuga: o *Curso de escapismo*

> *El Curso de Escapismo se pone en práctica a través de performances que se crean a través de la creación de Manuales de Escapismo que se performan según el contexto y el espacio en donde se ponga en práctica el curso.* (Pombo, 2009).

O *Curso de escapismo* remóntase aos inicios da traxectoria artística de Alejandra Pombo cando no ano 2004 presenta na Fundação de Serralves (Oporto) a súa peza *¿Y ahora qué?*, onde xa pon en práctica a metodoloxía da súa creación: facer accións a partir dun manual de escapismo creado colectivamente para cada ocasión.

> *Manual de escapismo. Junio 2007.*
> *1. Introducción al curso: Presentación, metodología...*
> *2. Tensión: Dar lugar a las casillas vacías que nos permitirán movilizarnos.*
> *3. Desequilibrio: Situarse en los bordes para sentir las posibles trayectorias.*
> *4. Caída: Permitir que alguna de esas trayectorias pueda adquirir la consistencia necesaria para provocar un giro en la situación en la que uno se encuentra.*
> *5. Desaparición: afrontar el giro como acto de resistencia.*
> *6. Al final todo es una cuestión de super-vivencia. Yo soy un superviviente.*
> (Pombo, 2009)

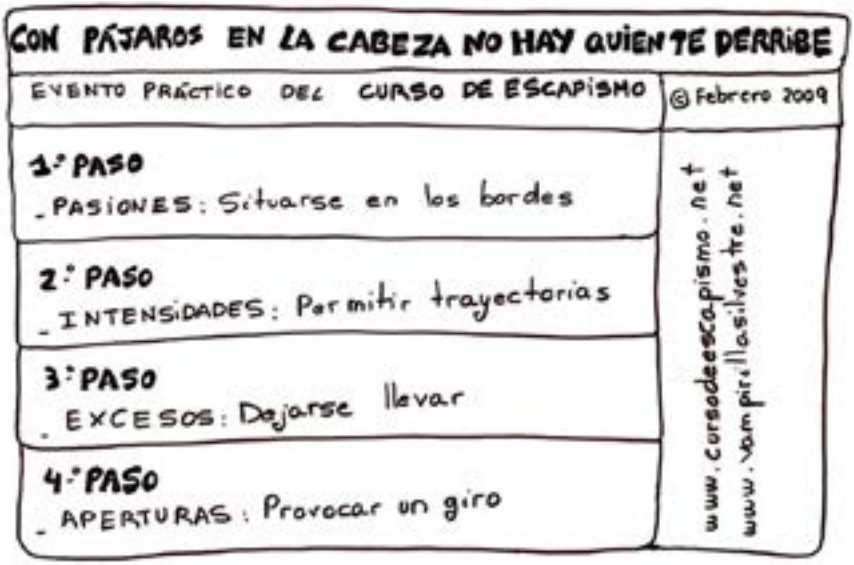


Figura 1 · Alejandra Pombo, un dos manuais do curso de escapismo, 2009. Fonte: Alejandra Pombo.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Nestes manuais de escapismo aparecen xa as claves que máis adiante desenvolverá en profundidade, as estratexias que a artista utiliza para emprender o seu plan de fuga (Figura 1).

Por un lado aparece a necesidade de saír do seu propio corpo para conformar un corpo colectivo, que ela presenta en formato de curso. Isto facilítalle abrir un campo de posibilidades alleas a ela mesma e polo tanto provocar una situación propicia ao descubrimento. Facilita a través do desdobramento unha situación na que pode acontecer o inesperado.

Logo fai un chamamento ao vacío, coma se fose unha chamada ao medo. É dicir, xerar unha tensión provocada pola perda, por desfacerse de todo coñecemento previo, de toda convencionalidade. A intención é deixar espazo ao propio momento xa que para Pombo o acontecer da acción é o que determina a súa forma final. A artista non quere comunicar unha mensaxe a través da performance senón que sexa a propia acción a que estableza as súas normas, as súas relacións, a súa propia forma. E para que a artista non poida impoñer a súa narrativa debe partir dunha situación de vacío, como se dixese: Non podo contar nada porque non hai nada en min, pero agora que estou baleira si podo experimentar o momento en toda a súa plenitude e descubrir a propia forma deste momento.

A continuación aparece a necesidade de situarse nos límites para sentir outras posibles traxectorias. Este é quizais o momento clave do plan de fuga, provocar unha ruptura coa continuidade, coma se fose andando por un terreo ata que se atopase co corte dun precipicio ao que asomarse, mirar ao seu arredor, e divisar toda a inmensidade da paisaxe. Trátase de atopar as fisuras do contexto a través do desequilibrio, por medio dunha perda de estabilidade.

No punto catro a artista invita a deixarse levar polas traxectorias que apareceron nos lindes, é dicir, polas novas posibilidades que se presentan coa inestabilidade. É o momento no que se pode realizar un xiro, un cambio de sentido. Este é o instante no que fai aparecer o descoñecido, aquelo que sorprende á propia a artista e a todo aquel ou aquelo que se atopa compartindo ese mesmo momento. É un novo sentido.

Remata igualando a resistencia coa desaparición. Son dous termos que parecen antagónicos e que van acompañados da pregunta de como se pode opoñer unha resistencia cando se carece de corpo? Este xogo de contrastes está tamén moi presente ao longo da súa traxectoria, como se comenta no capítulo da camuflaxe, e neste caso é unha estratexia para ter unha maior presenza. A sorpresa de quen descubre á artista camuflada nunha paisaxe fai que a súa presenza cobre de repente máis peso.

Convén por último chamar a atención sobre os verbos que emprega ao describir os diferentes pasos do manual: dar lugar a, permitir, sentir. Son chamadas a suprimir a propia vontade da artista e o seu corpo para que sexa o acontecemento quen dite as leis de comportamento. A artista ponse á mercé da situación.

2. As estratexias para escapar

Nun contexto artístico -entendido como ameaza- onde parece que nunca houbo tantos controis de calidade (inxerencias institucionais), opinións (inxerencias sociais), e follas de estilo (inxerencias profesionais), a obra de Alejandra Pombo parece colarse sempre por pequenas fendas invisibles que só se chegan a intuír cando xa é demasiado tarde, cando tan só queda tropezarse cos restos da súa fuga. Esta procura de fendas non é máis que unha procura do descoñecido, aquelo que aínda está inédito e que xorde nun encontro compartido, o que ela mesma denomina *perencontro*.

> *El Perencuentro es ese tipo de encuentro entre dos entidades distintas que no se produce por un enfrentamiento, un intercambio, disolución, transmisión, contacto o identificación, sino que se produce a través de la conjunción de los entornos que cada entidad posee. Esa conjunción crea Esa Cosa que tiene el poder de transformar a un nivel perceptivo las identidades implicadas al variar sus entornos* (Pombo, 2015:242)

Esa Cosa é a obra, que obrigatoriamente ten que obrarse a si mesma, é dicir, ten que aparecer das relacións que se establecen entre os elementos que comparten a acción. Mais esta relación debe xurdir dos lindes dos propios elementos, do que a artista denomina contornas: o que pertence a eles pero que está fóra, ou a través da fenda.

> *Cuando el Perencuentro se da lugar es como un accidente, es decir, algo que no se puede buscar o provocar, es algo que sucede. Provocar el accidente aniquila lo accidental convirtiéndolo en proyecto. El arte es apariencia de accidente. El arte es resultado de un acto deliberado. Y ahora no puedo olvidar decir que el Perencuentro en el arte no puede escapar de la experimentación.* (Pombo, 2015:244)

Aínda que a artista non busque un accidente concreto xa que o convertería nun fin planificado onde non tería cabida a sorpresa, o descoñecido, o que si fai é establecer unha serie de estratexias para que algún tipo de accidente se produza, sen saber exactamente cal. É dicir, a súa experiencia cos accidentes lévaa a adquirir un coñecemento sobre as circunstancias que os producen, e así vai acumulando unha serie de estratexias que posibilitan que algún tipo de accidente se produza.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Mais como se pode provocar un accidente sen querer facelo?

En primeiro lugar deixando que as contornas que teñen lugar nese perencontro teñan espazo para manifestarse e transformarse, variando ao mesmo tempo as contornas coass que está en relación, nunha sorte de efecto de reverberación.

E en segundo lugar saíndo do seu propio corpo, situándose nos límites da súa pel, ben a través do desmaio, da camuflaxe, do desdobramento ou da metamorfose, para remitir calquera tipo de intencionalidade. Segue sendo ela mesma, pero fora da súa constitución histórica. Á artista ao que máis lle interesa é saírse de si mesma para chegar máis aló da súa imaxinación, escapar de si mesma para escapar dun ideal e sorprenderse.

2.1 O desmaio

Alejandra Pombo entende o desmaio como un corte na continuidade temporal que incita ao descubrimento.

> *Dende que te desmaias e ata que te das conta de que te desmaiaches tes un tempo no que estás na realidade, recoñécela, pero ten outra lóxica.* (Pombo, 2021)

O tempo transcorre con normalidade ata que se produce o desmaio, logo segue o seu avance habitual pero a artista xa non é partícipe del, e cando volve a ser consciente retoma a liña temporal onde a deixou. Este lapsus temporal provoca que se produzan novas conexións que alimentan a sorpresa e o descubrimento. Podemos imaxinar por exemplo que Pombo vai andando pola rúa e cae desmaiada cando estaba mirando un escaparate de paraugas, durante o tempo que está tirada no chan inconsciente aparece unha persoa que leva un can, ponse a lamberlle a cara e xusto nese momento a artista recobra o coñecemento. O último que viu antes de desmaiarse foi un paraugas e o primeiro que viu ao despertar foi a lingua do can. Aí establécese unha conexión nova por unha ruptura da continuidade temporal, o can e o paraugas agora están unidos, forman parte da mesma secuencia, coma se fose un corte de plano dunha película. A conexión é sorprendente e aparece o descubrimento.

> *Unha vez que tes a explicación resólvese a incógnita. Iso non é o interesante. O interesante é que a incognita perdure, porque iso é o que che deixa nun estado de vibración, de algo novo, de descoñecido. Iso quédache aí.* (Pombo, 2021)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 2 · Alejandra Pombo, Glade, 2013.
Película. Fonte: Alejandra Pombo.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2.2 A camuflaxe

A camuflaxe é unha estratexia que aparece en moitas das súas películas. Sobre todo en *Glade*. Trátase dunha ruptura da presenza por contraste. O seu corpo aparece transparente, fundido nun espazo, na imaxe, ata que de súpeto a mirada nota algo estraño e dáse conta da súa presenza. De novo o descubrimento. A mirada párase no seu corpo e fíxase nos detalles, no pelo, no pequeno movemento da luz sobre a súa roupa, do parecido da cor do seu pelo coa cor dunha planta que hai ao seu carón. O seu corpo pasou de pasar totalmente desapercibido a ser o foco de toda a imaxe, creando relacións con todos os elementos que hai dentro dela (Figura 2, Figura 3). O descubrimento dun corpo ausente modificou todas as formas que estaban dentro da imaxe. A camuflaxe provocou unha situación de descubrimento, e a mirada do descubridor atopou un novo sentido en toda a imaxe.

> *Eu creo que por exemplo cando eu fago relacións cando estou facendo algo son relacións que veñen da propia cousa, é dicir ti (...) podes propiciar unhas relacións, ou o teu estado de atención, pero si que é verdade que iso vén de algo que é da propia cousa. Non é que ti fagas unha idea, un ideal na túa cabeza e digas ah! vou facer estas relacións, senón que é algo que tes que estar en pos da cousa porque senón tampouco é un descubrimento para ti, é dicir, o mesmo proceso que pasa por min como artista é o que quero que pase ao espectador, que haxa un descubrimento.* (Pombo, 2021)

2.3. O desdobramento

Na obra de Alejandra Pombo a estratexia da camuflaxe vai ligada en moitas ocasións a un espazo selvático. Parece lóxico pensar que nun entorno onde hai tantos estímulos visuais resulte máis doado agocharse entre todas as súas formas. Mais ás veces nesa camuflaxe próducese un desdobramento do corpo da artista onde poden convivir un primeiro corpo normativizado e tamén un corpo-animal (xunto a moitos outros tipos de corpos)

> *Cuando alguien nos está observando puede que nos crezcamos, o que también tengamos vergüenza, que nos empeñezcamos (...), y cuando estamos a solas hay esa dejadez... Pero el animal lo va a dar todo siempre, da igual que esté alguien o que no esté nadie, y eso me gusta mucho, que no haya esa diferencia* (Pombo, 2021)

Estos xogos de desdobramento introducen novas posibilidades de relacións para que se produza ese descubrimento tan anhelado pola artista. Os desdobramentos supoñen colocar ás entidades en diferentes posicións ante unha mesma situación, coa idea de incrementar as posibilidades de que xurdan sentidos inesperados. No caso do desdobramento nun animal coloca á entidade nun ser

Figura 3 · Alejandra Pombo, La ventaja de poder interpretar desde arriba, 2007. Fotografía. Fonte: Alejandra Pombo

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

primitivo, no sentido de que todo o seu comportamento está focalizado na propia experiencia da situación, nun nivel moi directo, sen máis condicionantes que a relación máis básica, transparente, espontánea, ou inocente, da entidade co seu entorno.

Resulta inevitable identificar tamén estes desdobramentos coma espectros, entendidos como proxeccións dunha entidade que busca escapar das relacións normalizadas para facer aparecer o inesperado, como moi acertadamente expón Alberto R. de Samaniego ao definir a acción das pantasmas:

> *Horadar las determinaciones ordinarias. Desbloquear y desocultar relaciones tópicas (...) en las cuales operan siempre los poderes y las polillas de lo cotidiano, o de lo normativo, o de lo normalizado.* (Samaniego, 2013:21)

2.4 A metamorfose

> *Hay otra estrategia: no identificarte con un medio (...). Lo que me interesa es estar continuamente cambiando, porque el hecho de estar confrontándote con nuevos medios son sorpresas (...). Esa libertad que te da (...) te sitúa en un lugar donde no tienes que dominar una técnica, sino trabajar más en el como que en el que.* (Pombo, 2021)

A estratexia da metamorfose é unha estratexia que xorde para escapar de todos os condicionantes contextuais, é dicir, das inxerencias que poidan vir da propia profesión artística (regras de estilo e técnica); das inxerencias do mercado (a repetición dunha mesma forma artística); das inxerencias institucionais (unha desmesurada concepción da arte como proxecto); ou das inxerencias sociais (a excesiva importancia da opinión externa que pode provocar unha auto-censura).

A metamorfose permítelle á artista estar nun continuo cambio que lle facilita non caer nas redes de todas estas inxerencias externas, coa principal finalidade de que a súa obra se manteña fiel as sí mesma. Isto supón unha situación paradoxal xa que para que a súa obra non perda a súa identidade debe cambiar de forma constantemente, precisamente porque a esencia do seu traballo artístico está na necesidade continua de escapar, de posibilitar unhas relacións que sempre produzan un descubrimento novo.

Conclusión

Podemos concluír coa idea de que a finalidade principal da obra de Alejandra Pombo é a do descubrimento. Arredor desta sinxela premisa xira unha complexa estrutura que se basea principalmente nunha metodoloxía: o curso de escapismo; nunha formulación formal: o perencontro; e nun conxunto de

estratexias de separación corporal: o desmaio, a camuflaxe, o desdobramento e a metamorfose.

Esta estrutura permítelle á artista estar nunha posición de continuo movemento onde cada traballo se vai construíndo a sí mesmo, evitando calquera inxerencia que poida encerrar á obra nas múltiples coirazas que o contexto artístico vai construíndo, tanto no ámbito institucional, social, profesional, económico, como persoal.

> *A min interésame moito a idea de descubrimento no sentido de que o facer é o que da lugar a encontrar a propia forma do que estás facendo.* (Pombo, 2020)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Pombo, Alejandra (2020). *Vídeo resumo da conferencia performativa de Alejandra Pombo, A importancia de ser iceberg*. [Video Media file]. [Consult. 27-02-2021]. Dispoñible en: <https://numax.org/actualidad/detalle/video-alejandra-pombo>

Pombo, Alejandra (2009). *Puestas en práctica del curso de escapismo*. [Consult. 27-02-2021]. Dispoñible en: <http://vampirillasilvestre.net/practica.html>

Pombo, Alejandra (2015). *La performatividad como experiencia artística: el perencuentro. Paradojas y usos de la categoría performance en el ámbito artístico*. (Tese de doutorado. Director: Prof. Dr. Juan Luis Moraza). Pontevedra: Universidade de Vigo, 2015. [Consult. 27-02-2021]. Dispoñible en: <http://www.investigo.biblioteca.uvigo.es/xmlui/bitstream/handle/11093/567/La_performatividad_como_experiencia_art%c3%adstica.pdf>

Pombo, Alejandra (2021). *Entrevista a Alejandra Pombo* [MP3 Media file]. [Consult. 27-02-2021]. Dispoñible en: <https://beriomolina.com/entrevista-a-alejandra-pombo/>

Ruiz de Samaniego, Alberto (2013). *Ser y no ser: figuras en el dominio de lo espectral* (Primera edición). Micromegas, Murcia. ISBN: 978-84-940545-2-5

Notas biográficas

Berio Molina é artista e estudiante de doutoramento en Creación e Investigación en Arte Contemporánea na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra da Universidade da Vigo. As suas principais liñas de investigación é a caligrafía acusmática e a paisaxe sonora de Galicia.

Email: beries@gmail.com

Morada: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes (BBAA), Rúa da Maestranza, 36002 Pontevedra, Galicia, España

Isaura Pena: Entre Isaura e o papel cabe um jacarandá

Isaura Pena: Between Isaura and the paper a rosewood fits

BRUNA PENNA MIBIELLI

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Fotografia e Cinema, Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha. CEP: 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Resumo: Este presente estudo é apresentado por meio da ideia narrativa de uma visita a um jardim na companhia de Isaura Pena. Assim, mostro a obra e a trajetória dessa artista contemporânea brasileira que atua principalmente no campo do desenho. Busco a relação de seu legado com o panorama artístico da arte contemporânea e com a filosofia de Maurice Merleau-Ponty e as correntes fenomenológicas do estudo do corpo em experiência no espaço e tempo. O material a ser analisado é, em sua maior parte, composto por obras produzidas nos últimos anos e expostos em galerias no Brasil e em Portugal.

Palavras chave: desenho / experiência / corpo / espaço / tempo.

Abstract: *This present study is presented by the narrative idea of a visit to a garden in the company of Isaura Pena. By this means, I show the work and the trajectory of this contemporary Brazilian artist who works mainly in the field of drawing. I look for the relationship of her legacy with the artistic panorama of contemporary art and with the philosophy of Maurice Merleau-Ponty and the phenomenological currents of the study of the body in experience in space and time. The material to be analyzed is mostly composed of works produced in recent years and exhibited at galleries in Brazil and Portugal.*

Keywords: *drawing / experience / body / space / time.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Neste húmido jardim

Estamos aqui juntas em um jardim de troncos, cascas, raízes e poças de água. A minha conversa com Isaura Pena é uma caminhada sutil por esse jardim, onde eu descubro detalhes, ela me mostra medidas e projeções de sombra e luz. Isaura vivia em Coimbra em 2015 e buscava por algo que remetesse às suas raízes, que lembrasse o seu mito de origem. Eis que, caminhando pelo Jardim Botânico de Coimbra, aparece o Jacarandá, a árvore, porém mais forte do que isso, a imagem de uma ideia na memória da artista.

Essa árvore que muitos de nós, brasileiros, vimos provavelmente muito antes em mobiliário do que em árvore viva. Eu mesma conheço os lindos desenhos dessa madeira desde menina, suas manchas de vários tons amarelados, arroxeados, avermelhados e sempre tive o cheiro dela entranhado nos meus sentidos, o toque da sua resistência dura. Mas só a poucos anos é que descobri a sua feição viva, o tronco robusto, a floração roxa e farta, caindo em pencas.

Isaura Pena esboçou de memória a fisionomia da árvore em duas obras intituladas "Jacarandá", 2015 (Figura 1) e "Árvore Rio", 2018 (Figura 2). A artista desenhou a árvore por duas vezes, e, na obra "Jacarandá", nasceu uma certa imagem: da árvore mãe, da terra que abriga o ser, da relação que Isaura tinha com suas raízes e que, naquele momento específico de sua experiência de vida, iriam assegurar para a artista as suas origens em terras desconhecidas. Três anos mais tarde, uma vez retornada ao Brasil, Isaura desenha "Árvore Rio", sob outras formas, medidas e traçado no desenho. A imagem que então nasce é da árvore que deseja ser rio, mais fluida no seu leito. É feita de pintura líquida, aguadas de tinta da china que escorrem e viram desenhos de veios de árvore. Em ambas as obras a árvore foi representada invertida, em secções de papel, tendo o conjunto quinze e dez metros de comprimento respectivamente.

Vejo o corpo de uma árvore, mas antevejo o corpo da artista como uma projeção de uma árvore imaginada, pois aqui não vemos reproduções fiéis de um real visível, mas uma tradução imagética com representação espacial do que é uma árvore para a artista, em relação ao seu próprio tempo vivido, suas experiências anteriores com a imagem de uma árvore. "Me encontro no jacarandá: migratória, colonizada." (Informação verbal cedida pela artista em entrevista à autora em 23 de Setembro de 2020).

Isaura pensa na sua própria relação com o espaço em termos de medida. Utiliza a sua altura como referência, uma passada, até mesmo palmos. A artista usa como parâmetro para o desenho medidas reais, relações entre medidas e medidas em projeção como sombras. Dessa forma, espacializa suas obras, tendo como aporte temporal sua memória afetiva. Este é o seu método, a formulação mais recorrente dos seus modos de estar no mundo e de pertencer a ele.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Jacarandá, 2015. Técnica: Tinta da china sobre papel. Tamanho: 5 partes de 300 cm x 150 cm (cada). Exposição na Bienal de Coimbra, Ano Zero. Local: Museu Botânico da Universidade de Coimbra. Fonte: Imagem cedida pela artista. Autor: Jorge Neves.
Figura 2 · Árvore Rio, 2018. Técnica: Aguadas de tinta da china sobre papel. Tamanho: 5 partes de 200 cm x 150 cm (cada). Exposição Jardim Atlântico. Local: Paço Imperial, Rio de Janeiro. Fonte: Imagem cedida pela artista.

Caminhamos um pouco mais neste jardim de criações e ela conclui:

> *O acaso feliz de estar no momento certo, no lugar certo, fez-me enxergar o desenho da luz e da sombra projetados no gramado e no papel desenhado. Percebi como essa luz influencia o espaço, provocando cortes na volumetria dos planos, envolvendo-me."* (Pena, 2017:104)

Isaura conta-nos, portanto, da forma como interage com esses lugares habitados, que parte de uma relação inseparável entre corpo e espaço, em uma simbiose, para atuar artisticamente. Ela coleciona em sua obra diversas representações de raízes, galhos, cascas e musgos, que vem a compor o jardim da vida da artista como exemplifica a obra a seguir (Figura 3), na qual vemos a relação rizomática e originária das formas, bem como suas capilaridades e a fluidez de seus compostos líquidos, comum a qualquer ser vivo, bem como escreve Da Vinci nos tratados sobre a água "A água, com sua humidade vivificante, foi um presente a esta terra seca. A causa pela qual sempre há correntes de todos os tipos nos corpos vivos." (Da Vinci, 2017:79)

2. Reconhecimento do corpo e o mutualismo com a obra

O conjunto de obras de Isaura Pena estabelece, portanto, relações com a fenomenologia quando se conecta com as essências da percepção e da existência e compreende o mundo por uma perspectiva do real. Na obra "Fenomenologia da Percepção" Maurice Merleau-Ponty descreve: "é a ambição de uma filosofia que seja uma "ciência exata", mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo "vividos""(Merleau-Ponty, 1999:1). Na exatidão que busca a fenomenologia, bem como seu aporte espacial de um mundo baseado na experiência vivida, encontro profundas relações com o trabalho de Isaura e suas práticas artísticas de investigação do espaço, de observação do ambiente, de análise das formas contidas aí e na precisão com que atua no branco do suporte.

Em "O Filósofo e sua Sombra" Merleau-Ponty anuncia: "Pode- se dizer ao pé da letra que o espaço se sabe a si mesmo através do meu corpo" (Merleau--Ponty, 1975:437) e "O corpo é nada mais, nada menos, a condição de possibilidade da coisa" (Merleau-Ponty, 1975:444). O espaço somente adentra o trabalho de Isaura quando este se conecta a ela por meio da percepção, e ela me conta dessa intermediação enquanto deambulamos pelo nosso jardim imaginário: "Eu não quero estar sozinha na criação. Reconheço-me dentro de um todo." (Informação verbal cedida pela artista em entrevista à autora em 23 de Setembro de 2020).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Musgo, 2019. Técnica: Aguadas de tinta da china sobre papel. Tamanho: 57,5 cm x 43,5 cm. Local da exposição: Galeria Celma de Albuquerque, Belo Horizonte, Brasil. Fonte: Imagem cedida pela artista.
Figura 4 · Altura > Largura, 2020. Técnica: Monotipias com tinta de impressão. Tamanho: 49,5 cm x 38 cm, Local da exposição: Galeria do Colégio das Artes, Coimbra, Portugal. Fonte: Imagem cedida pela artista.
Figura 5 · Altura > Largura, 2020. Técnica: Monotipias com tinta de impressão. Tamanho: 49,5 cm x 38 cm, Local da exposição: Galeria do Colégio das Artes, Coimbra, Portugal. Fonte: Imagem cedida pela artista.

Nas obras a seguir (Figura 4 e Figura 5), selecionadas da exposição "Altura > Largura", 2020 percebo o que Isaura quer dizer com reconhecer-se dentro de um todo. Porque o todo e a parte sofrem a angústia de uma mesma identidade material e espiritual, o que me faz lembrar palavras de Helena Almeida: "a minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra", o que obviamente foi vivido por Helena diferentemente do que por Isaura, mas têm a cumplicidade da mesma dinâmica de reconhecimento do corpo e projeção do mesmo na obra artística. Vejam como na figura 4 a altura da obra que está como extensão da cabeça tem a mesma altura do próprio corpo e como eles disputam certo equilíbrio de formas e pesos. Na figura 5 já se fundem em um único corpo: obra e ser em um movimento de ser a obra.

Luís Umbelino em conferência certa vez no Colégio das Artes, pronunciou as seguintes palavras:

> *Que há uma realidade ou dimensão dos espaços que habitamos, que apenas aparece e, portanto, é real ao caminhante, ou seja, que apenas aparece à alguém que, como corpo, ao andar, une em cada um dos seus movimentos, intenção, realização e significado. E que nessa união de intenção, realização e significado percebe, no sentido de percecionar (filosófico), não por uma opção de sobrevoo, mas por um gesto de pertença.* (Umbelino, 2015)

Isaura é, de fato, uma artista caminhante e observadora, que está atenta aos detalhes dos objetos, da natureza e dos corpos em relação à sua ocupação temporo-espacial. Ela desenha suas observações, quase sempre preto no branco, porém o desenho é, para Isaura, um conceito expandido, que abarca uma série de interações artísticas seja ela no espaço do suporte branco do papel, seja no espaço urbano de uma praça ou nas paredes de uma galeria. Dessa forma ela realiza, em intenção e ação, os seus gestos de pertença.

A obra "Pilha" (Figura 6 e Figura 7) mostra-nos a pesquisa de Isaura entorno do seu próprio corpo e da projeção deste corpo no espaço. O corpo da obra, confunde-se com o corpo da artista, ambos da mesma altura, 1,66m. A presença da pilha de papel na galeria, composta por 11 500 folhas, atesta a sua ocupação no espaço e atua neste mesmo lugar, ocupando-o, gerando novas relações com a paisagem que desponta no fundo, bananeiras do jardim da Pampulha. Dessa forma a obra ganha discurso no tempo e naquilo que ela promove enquanto um quase "ser".

Uma pilha de papel, com um desenho delicado em preto, impresso em sua superfície e que, uma vez empilhadas as folhas, formam um novo desenho na altura da pilha, de uma linha que separa visualmente uma parte do maciço. Vejo

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 6 · Pilha, 2007. Técnica: Impressão offset sobre 11.500 folhas. Tamanho: 166 cm x 94 cm x 64 cm. Local da exposição: Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil. Fonte: Imagem cedida pela artista. Autor: Miguel Aun.
Figura 7 · Pilha, 2007. Técnica: Impressão offset sobre 11.500 folhas. Tamanho: 166 cm x 94 cm x 64 cm. Local da exposição: Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil. Fonte: Imagem cedida pela artista. Autor: Miguel Aun.

Isaura em cada uma dessas escolhas, na precisão do desenho, na linha que propõe ao olhar uma vivência tridimensional das folhas de papel, que, pelo simples fato de terem sido empilhadas, exigem para si um local em meio à sala.

A dedicação da artista ao desenho e os meandros do desenho na arte contemporânea, é de influência da escola que frequentou como aluna e que leciona desde a década de 90. A Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais, sediada em Belo Horizonte, Brasil, nasceu nos ensinamentos do mestre fundador Alberto da Veiga Guignard e nos desenhos a lápis duro a ferir o papel, do interesse pela paisagem enquanto espaço criativo. Com ele aprendeu Amilcar de Castro, neoconcretista que desenvolveu grande obra em escultura e pintura sempre com o pensamento do desenho. Isaura aprendeu com Amilcar que o desenho é pensamento, e não somente determinada técnica. O desenho já está lá, na natureza, nas coisas, na vida e o artista abre, por meio da percepção, a possibilidade desse desenho se expandir.

> *O que caracteriza um artista é ele olhar para dentro de si mesmo. Toda experiência em arte é um experimentar-se, é a experiência de si mesmo, é uma pesquisa em você mesmo. Você não pode fazer experiências com os outros. Esse silêncio do olhar para dentro à procura da origem das coisas é que é o grande problema da arte. Procurando a origem você fica original, e não querendo fazer uma coisa diferente. É por isso que eu acho que criar está junto com viver, que arte e vida são a mesma coisa.* (Amílcar de Castro ap., de Castro, s/d:24)

Nas obras "Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco" e "Foz" (Figura 8 e Figura 9) ficam claras as referências basais de Isaura e a abordagem contemporânea que ela escolhe para o seu desenho pois notem: a ideia que une as árvores aos rios é o desenho. O desenho das raízes ou as ramificações de sua copa é similar ao desenho cartográfico da bacia hidrográfica de um rio. São desenhos da natureza que Isaura recria, pois, para ela é importante o espaço relacionado, o ver o rio de perto, de longe, de cima, nos mapas, rio abaixo, rio adentro, rio afora, o sentido das águas dos rios e até os rios que já foram rios no passado. "Desenho um rio que já é um desenho. A água do rio desenha a terra." (Informação verbal cedida pela artista em entrevista à autora em 23 de Setembro de 2020).

Revejo conceitos da fenomenologia nas práticas da artista, na sua percepção do corpo no espaço e as dinâmicas que advém da experiência afetiva com o entorno. Um trabalho que se desenvolve orgânico com rizomas originais, raízes, e formas simples de vida em um corpo da obra que é também, em certo sentido, o corpo da artista. Isaura constrói a cada nova mancha em tinta da china sobre papel um delicado jardim e afirma em suas construções visuais, conceitualmente,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 8 · Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco, 2019. Técnica: Aguadas de tinta da china sobre papel. Tamanho: 150 cm x 100 cm, Local da exposição: Galeria Celma de Albuquerque, Belo Horizonte, Brasil. Fonte: Imagem cedida pela artista.

Figura 9 · Foz, 2019. Técnica: Aguadas de tinta da china sobre papel. Tamanho: 100 cm x 150 cm, Local da exposição: Galeria Celma de Albuquerque, Belo Horizonte, Brasil. Fonte: Imagem cedida pela artista.

um discurso contemporâneo das artes, no qual a artista realiza projeções de um material artístico ampliado em um universo singular e com novos significados.

3. A medida do corpo no espaço e a projeção temporal

Isaura Pena, por meio de sua obra, vem afirmando uma série de conceitos que colocam o corpo como o único meio de uma experiência no mundo. Seus trabalhos mostram ainda uma dinâmica do tempo em função deste espaço no qual o corpo atua. O movimento é algo intrínseco ao tempo, conceito este que também está refletido nas escolhas da artista, quando percorre os espaços à procura dos seus elementos e olha as coisas por vários ângulos, por cima, debaixo, de um lado, de outro, o dentro e o fora, o conteúdo e a forma, a luz, a sombra, reflexões e projeções. Ela também está atenta ao tempo cronológico, à marcação do tempo, à história dos lugares, pessoas e objetos, percebe o tempo atmosférico, o movimento do sol e tudo que confere referencial à sua experiência do espaço, como vemos na obra Pátio (Figura 10).

> *Às treze horas e vinte e um minutos do dia 21 de novembro de 2016, uma terça-feira, no quadrado verde do Pátio do Colégio das Artes o tempo e o espaço coincidem na indivisibilidade da luz e da sombra. O meio do dia coincide com o meio do pátio. Presenciei o desenho da sombra e o desenho da luz. (...)* (Pena, 2017:103)

Podemos dizer que a teoria fenomenológica vem ressaltar as diretrizes principais que Isaura aborda em sua obra artística e isso, de certa forma, é uma projeção da sua obra em outros campos do saber que nos completa a leitura e amplia o significado de cada obra em seu contexto específico. Vejo uma profunda afinidade entre a experiência do corpo no espaço na obra da artista e o seguinte postulado fenomenológico:

> *O ordenamento de nossas percepções supõe uma relação de reciprocidade em que corpo e espaço se implicam mutuamente. Para um indivíduo não haveria espaço se ele próprio não fosse um corpo no mundo, ou seja, ele é no espaço. "A espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo"* (Lima e Merleau-Ponty Ap. Lima, 2007:67).

E sigo na análise deste excerto, que nos diz da impossibilidade do mundo frente à inexistência do corpo para afirmar que na obra Pátio (Figura 10), estamos diante desse acontecimento. Somente ela, artista caminhante, naquele ocasião, com aquela determinada experiência, percebeu um encontro inusitado do tempo dela e da própria vida, com o tempo cronológico e o espaço do Pátio do Colégio das Artes. Viu, neste momento único, enquanto corpo no mundo,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 10 · Pátio, 2016. Técnica: Fotografia digital. Tamanho da projeção: 40 cm x 30cm, Local da exposição: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. Fonte: Imagem cedida pela artista.

um desenho de luz e sombra que partia o espaço em duas metades iguais.

Certamente neste instante fugaz — visto que o presente se torna sempre e rapidamente passado — o movimento do corpo da artista esteve em contato com um outro corpo, que é o do mundo, que gira em torno de si mesmo e em torno de outro corpo e faz modificar a luz. Todos os movimentos estiveram conectados em uma experiência síncrona.

> *O movimento conduz à medida do tempo, mas não é ele propriamente o tempo, assim como a medida quântica do espaço é a extensão sem que aquele se reduza a esta. Mas a distância é também medida do tempo assim como o movimento pode aferir um espaço, denotando a congruência entre essas categorias (tempo e espaço).*
> *Entretanto, movimento, distância e imobilidade nada significariam se o corpo não fosse a sua mediatriz. É nesse sentido que Merleau-Ponty vai dizer que em princípio toda percepção é movimento.* (Lima, 2007:69)

Por meio deste artigo, aponto algumas diretrizes de leitura da obra artística de Isaura e dos vestígios da experiência única de um determinado corpo, que, em um lugar, sob a luz de experiências anteriores, imediatas e futuras, cria algo inédito. Percebo em seu trabalho a importância da experimentação do desenho ampliado e a própria obra como mediadora do diálogo com o mundo, capaz de oferecer diferentes vivências a um espectador ou espectadora que percebe no corpo da obra suas sutilezas e seus traços de presença.

Muitas interpretações são possíveis tendo por material basal o imponente legado de trinta e oito anos de carreira da artista brasileira Isaura Pena, mas pareceu-me interessante apresentar algumas formas de relacionar o seu trabalho tendo por referência não somente a arte contemporânea, mas também os estudos filosóficos, em se tratando de uma artista pesquisadora, a riqueza e densidade de seu discurso teórico-prático solicita maiores aportes teóricos. Indubitavelmente Isaura nos ensina a experimentar o mundo de maneira singular, afetiva e profunda. Ela nos ensina a ser caminhantes no jardim da vida.

Descoberta
é
descobrir pelos sentimentos
que o caminhar na identidade
é caminho
somente
para o caminhante
que acredita na liberdade dos caminhos
(Amílcar de Castro em DE CASTRO, sd, p.: 6)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Agradecimentos
Agradeço em particular à Isaura Pena e ao grupo de pesquisa ESTE: estudo em arte por todo o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Lima, Elias Lopes de (2007) "Do Corpo ao Espaço: Contribuições da Obra de Maurice Merleau-Ponty à análise Geográfica." Revista GEOgraphia. ISSN 1517-7793. Vol. 9, No. 18. Disponível em: https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13543

Merleau-Ponty, Maurice (1999) "Fenomenologia da Percepção". São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 9788578271169

Merleau-Ponty, Maurice (1975) "O Filósofo e sua Sombra". Em: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural.

Umbelino, Luís (2015) "Perceber como quem anda". Conferência apresentada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra no dia 04 de Dezembro de 2015. Gravação cedida para consulta pelo Colégio das Artes. Coimbra.

Pena, C. Isaura (2017) "Desenho e Medida. O desenho inscrito na experiência do espaço". Tese de doutoramento apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Biblioteca Geral. Coimbra. Disponível em: https://eg.uc.pt/handle/10316/79851

Da Vinci, Leonardo (2017) "El libro del agua". 1ª Ed. Madrid: Abada Editores. ISBN 10: 8416160953 ISBN 13: 9788416160952

De Castro, Rodrigo (s/d) "Amilcar de Castro, Estudos e Obras". Belo Horizonte: Instituto Amilcar de Castro. Disponível em: https://institutoamilcardecastro.com.br/assets/iacsp2.pdf

Nota biográfica

Bruna Penna Mibielli é artista visual e professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutorado em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra, coordena o grupo de investigação ESTE: Estudo em Arte. As suas principais linhas de investigação são: culturas visuais, arte da memória e filosofia do tempo.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9354-8814
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0359447653514264
Email: buarte@gmail.com
Morada: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Fotografia e Cinema, Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha. CEP: 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Fernanda Gomes: exposição como cor

Fernanda Gomes: exhibition as color

BRUNO MARCELINO DE OLIVEIRA

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho", Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes, Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Barra Funda, CEP 01140-070, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Resumo: Fernanda Gomes apresentou em 2019 exposição individual na Pinacoteca do Estado de São Paulo, para qual a artista trabalhou durante 21 dias instalando objetos em diálogo com o espaço da galeria. Este artigo aborda as manobras de montagem e instalação da artista como um dialeto cromático que reúne objetos e espaço expositivo. Por fim, sugere-se que a modulação, base sintagmática deste dialeto, não organiza somente variações cromáticas, tampouco apenas une objetos e espaço, mas também combina diferentes registros simbólicos.

Palavras chave: Fernanda Gomes / exposição / cor / luz.

Abstract: *Fernanda Gomes presented in 2019 a solo exhibition at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, for which the artist worked for 21 days installing objects in dialogue with the gallery space. This article approaches the artist's assembly and installation maneuvers as a chromatic dialect that brings together objects and exhibition space. Finally, it is suggested that modulation, the syntagmatic basis of this dialect, not only organizes chromatic variations, nor just blends objects and space, but also combines different symbolic registers.*

Keywords: *Fernanda Gomes / exhibition / color / light.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 13/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Fernanda Gomes é carioca, nascida em 1960, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Formou-se na Escola Superior de Desenho Industrial da UFRJ, em 1981. AA partir da década de 1980 desenvolveu uma poética de manipulação de materiais frágeis, ordinários e de inconstâncias da percepção. Em 2019 Fernanda Gomes apresentou exposição sem título na Pinacoteca do Estado de São Paulo, quando ocupou toda uma ala do espaço cultural, correspondente a sete salas subsequentes, com arranjos e objetos também sem título.

A exposição, segundo o seu curador, José Augusto Ribeiro (2019), resulta de um período de 21 dias de montagem, na qual a artista organizou objetos em diálogo com o espaço de exposição. Em consequência desse processo os objetos instalados não são apenas exibidos, mas são exibidas também as relações entre eles e deles com a galeria. Este artigo propõe um dialeto colorista como chave de compreensão destas relações, cujo modo de enunciação se expande para além da variação tonal cromática, combinando também diferenças simbólicas.

2. O cubo branco como lugar da cor

O cubo branco é um espaço próprio ao último modernismo, mas também norma das galerias contemporâneas (O'Doherty 2002:4). É um espaço sem janelas, de paredes brancas, cujo teto transforma-se na fonte de luz. O piso é de madeira polida para que o visitante cause "estalidos austeros ao andar" ou então de carpete, para que não haja ruídos ao se caminhar (O'Doherty, 2002:4). Ideologicamente é descrito como um lugar privilegiado da experiência estética, que impede a entrada do mundo exterior, ficando suspenso em relação ao espaço tempo da vida cotidiana (O'Doherty, 2002).

No cubo branco, a arte existe em um instante eterno de exposição, que solicita mente e olhos, mas não recebe bem o corpo (O'Doherty, 2002). Assim, o cubo branco supõe toda uma dinâmica de exposição cujo lugar privilegiado é a parede.

Dentre os muitos programas modernos, o cubo branco é especialmente adequado à demanda por autonomia do plano pictórico, sobretudo quando compreendido como uma porção de espaço ótico separado do seu entorno. O privilégio da parede denota o privilégio da pintura e o cubo branco 'comprime' o quadro como objeto, na direção da sua concepção de plano delimitado, corresponde a um limite da significação (Damisch, 1984). Este funcionamento do quadro sem dúvida ressoa a concepção de desenho de Leon Batista Alberti, que no seu tratado basilar, Da Pintura, determinou a circunscrição dos limites de uma superfície como uma das principais funções do desenho (Alberti, 2014).

Para este renascentista a circunscrição estabelecia a orla das coisas visíveis através do delineamento, o qual fecha os limites das superfícies, separando o dentro do fora (Alberti, 2014). Um mecanismo em ação não apenas na visão das coisas do mundo natural, mas também na delimitação do plano da pintura.

Nessa esteira, se os limites do quadro são análogos aos contornos uma forma vista, então as paredes do cubo branco comparecem como o fora necessário para o quadro se apresentar como um dentro. O cubo branco sendo para o quadro abstrato moderno o que a moldura foi para a pintura cuja metáfora é a janela transparente: um reforço para o insulamento e para a delimitação da superfície de representação. Assim, a produção da idealidade do quadro como limite é ainda hoje questão da prática da pintura (Damisch, 1984), e além disso, também participa dessa produção o espaço de exposição.

A questão do quadro, do seu fim ou sobrevida, marcou a maioria das tendências da pintura abstrata moderna (Bonfand, 1996). A revista De Stijl, por exemplo, fundada nos Países Baixos, cuja primeira edição é de 1917 e a última 1932, e que teve como alguns dos seus principais adeptos os artistas Theo van Doesburg e Piet Mondriam, pode ser definida como uma ideia de integração entre uma linguagem plástica universal e o mundo da vida (Bois, 2009). Uma integração dependente do fim do quadro e de fronteiras disciplinares. Ferreira Gullar (2010) identificou uma tendência à negação do objeto na arte moderna. Primeiro o objeto representado na pintura e depois o próprio quadro como objeto foram alvos de dissolução. Para ele é convencional a suposição de que a moldura e a base determinam o espaço da arte, portanto o desenvolvimento de pesquisas não convencionais em arte implica na eliminação destas estruturas.

Em parcial concordância com as pretensões do De Stijl e com as considerações de Gullar, o artista Hélio Oiticica (1986), escreve em seus diários que o fim do quadro leva ao trabalho com a cor no espaço, que pode ser arquitetônico. Entretanto, divergindo da concepção redutiva da cor do De Stijl, o artista também anotou que a transição da cor do quadro para o espaço permite o "desenvolvimento nuclear da cor" (Oiticica, 2009: 85). Uma pesquisa não mais das regras de contrastes entre matizes diferentes, mas das transformações virtuais de uma única cor, envolvendo a modulação tonal, mas indo além dela, sobretudo ao incluir o tempo da percepção subjetiva da cor, mediada por condições ambientais e pela transitividade do público.

Evidente que corroborar a superação absoluta do quadro seria ingênuo, contudo é inegável que a motivação moderna à abstração e à expansão da pintura no espaço reabriu campos de atuação entre linguagens da arte, fechados pela lógica disciplinar. Os destinos entrevistos por Oiticica para a pintura fora

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

do quadro (sobretudo porque interligam a arquitetura e a exploração das variações perceptivas da cor a partir de uma experiência situada), são apontamentos de agudeza peculiar, pois indicam a impossibilidade do loteamento disciplinar da experiência.

Um exemplo da pertinência dos apontamentos de Helio Oiticica pode ser justamente a poética de Fernanda Gomes. É licito dizer que a partir da arquitetura do cubo branco, sobretudo no que tange as suas operações com a parede da galeria, a artista desenvolve aspectos virtuais e perceptivos que Helio Oiticica reuniu no conceito de núcleo da cor.

Sublinho, nesse sentido, que Fernanda Gomes realiza operações 'com' a parede, pois a galeria não é apenas palco da ação, mas é inclusa nela. Uma inscrição através de uma sintaxe com a pintura direta na parede e com a instalação de objetos pintados de branco. Uma sintaxe análoga à do colorido, pois as áreas pintadas e os objetos instalados não comparecem como entidades insuladas, adequadamente delimitadas pelo cubo branco e mostradas por ele em independência das suas cercanias. A parede do espaço expositivo, antes de um ponto de chegada das obras é um material de trabalho, uma área de cor relacional, pois os objetos instalados são dispositivos em diálogo com o espaço da galeria e partilham com ele o protagonismo da exposição.

A alvura desses objetos cumpre o seu papel camaleônico junto ao cubo branco. Papel esse mais enfático quando a artista modula as intensidades aparentes de áreas diferentemente iluminadas, da parede e dos elementos instalados, como se elaborasse uma escala cromática com vários tons de branco (Figura 1). Fernanda Gomes pinta com o encontro entre os objetos e o lugar. A cor fora do quadro, ou do quadro para fora, é variação do idioma cromático, em um dialeto da região entre a parede e o objeto, que entoa combinações cromáticas não só entre áreas pintadas, mas também entre as sombras, luzes rebatidas, reflexos, transparências e materiais. É neste sentido que vejo ressoar na prática desta artista o desenvolvimento nuclear da cor e da cor na arquitetura, segundo Oiticica. Entretanto, sua prática também diverge dessas noções em um ponto basilar, pois a poética da artista é incongruente à autonomia pressuposta nos termos cunhados por Oiticica, terminando por indicar passagens cromáticas que estrapolam a abordagem estética da cor.

Os artistas do neoconcretismo fiavam suas práticas à cultura e à filosofia, entendidos como territórios neutros politicamente, garantindo assim a autonomia da arte (Brito, 1999). Esta autonomia é sem dúvida pressuposta nas formulações do desenvolvimento nuclear da cor e do desenvolvimento da cor na arquitetura, conforme designadas por Helio Oiticica, pois ambas são definidas

Figura 1 · Fernanda Gomes, Primeira sala da exposição individual da artista na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019 — 2020. Foto: Pat Kilgore. Fonte: Galeria Luisa Strina

Figura 2 · Fernanda Gomes, Sem título, 2019 — 2020. Trabalho na exposição individual da artista na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Pat Kilgore. Fonte: Galeria Luisa Strina

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

a partir da cor como entidade originária, assim como a partir da busca de uma "'dimensão infinita' da cor." (Oiticica, 2009: 85).

Já no caso de Fernanda Gomes, ocorre uma relativização dessa autonomia, pois sua prática sugere a substituição da ideia de núcleo original ou trancendente da cor pelo espaço específico e axiomático da galeria, funcionando o cubo branco como o lugar da cor branca. Para Oiticica a cor existe antes da arquitetura: é o motivo dela (Oiticica, 2009: 91); para Gomes o contrário parece verdadeiro: a cor ocorre como luz localizada. A partir deste topos, as operações da artista pluralizam o branco da parede e dos objetos e enunciam brancos que reúnem objeto e parede numa superfície comum, mais ou menos como uma escala contínua de tons. Este dialeto colorista cria uma passagem suave entre os objetos instalados e a sala de exposição. O olhar desliza sobre os objetos e a parede.

3. Modulações para além das cores

O trabalho de Fernanda Gomes faz da parede cor através da modulação da luz que nela incide e dos seus indícios. Muito embora ativo, esse funcionamento não resulta na completa diluição dos objetos instalados no espaço. A orla dos objetos é frouxa e permeável, mas existente. Ainda há algo de um quadro em diálogo com o cubo branco. A operação análoga ao colorir, quando expandida para a galeria, não sublima as tensões simbólicas no plano estético neutro da cor autônoma. Não obstante, nos trabalhos da artista, a modulação cromática ultrapassa a função de reunir cores diferentes em um único plano, para ser um método que reúne objetos e parede, realizando passagens entre estes locais de significação.

Podemos perceber tais passagens simbólicas ao compreender que a luz pode ser uma categoria triplamente instanciada nas montagens de Fernanda Gomes. Uma vez como elemento convencional e literal da sala de exposição; outra como indícios e rastros modulados como cor; e outra ainda, como luz imanente, própria da pintura que a artista realiza sobre os objetos e a parede. Estas instâncias da luz comparecem imbricadas nos trabalhos, fazendo da sua separação uma condição abstrata, estabelecida meramente para fins de análise. O emaranhado complexo destes registros simbólicos da luz não será abordado exaustivamente neste artigo, mas um breve estudo de caso permitirá apresentar uma vaga imagem da sua estrutura.

Na terceira sala da exposição, Fernanda Gomes mostrou um trabalho que consistia em uma tela branca quadrangular, de tamanho médio, da mesmíssima cor da parede, sobre a qual foi pintada uma área de cor branca modulada num tom acima, perfazendo uma faixa do lado direito da tela, e estendendo-se sobre a parede, para além do quadro, até alcançar largura total equivalente à

parte da tela que permaneceu da cor inicial (Figura 2). Além disso, essa área também for estendida verticalmente e para baixo, ultrapassando a altura do quadro, até se dissipar próximo ao limite inferior da sombra projetada pela tela na parede. Por fim, a luz rebatida na parede, junto à borda superior da tela, completa o conjunto principal de áreas moduladas.

Nessa montagem Fernanda Gomes trata não só os indícios reais da iluminação expositiva como cor, modulando as passagens entre sombras, reflexos e rebatimentos de luz, mas também simula pictoricamente a incidência da luz sobre seus arranjos, entregando um falso índice de projeção luminosa. Luz real e luz pintada participam da mesma escala, neste caso se aproximando, pois a luz rebatida na parede pelo topo da tela encontra-se praticamente na mesma intensidade da projeção de luz simulada pela área pintada.

Embora conexas, essas duas formas da luz funcionam de maneiras diferentes. Enquanto a modulação da luz literal expande esteticamente o trabalho para a parede, a simulação de projeção de luz admite pelo menos dois significados. Por um lado essa simulação dirige nossa atenção para o espaço expositivo, pois ao imitar um rastro de iluminação artificial, indica a galeria como ambiente construído, e o objeto exposto como produto de artifício. Mas sendo a projeção de luz ilusória, a sua fonte no espaço real não existe, o que acaba direcionando o visitante ao seu próprio corpo em situação. Em vez de reafirmar o quadro como um lugar metafórico e o cubo branco como um dispositivo que expulsa o mundo e o tempo da vida, para favorecer uma experiência transcendente, a luz simulada no trabalho de Fernanda Gomes, através de um desengano, indica o aqui e agora habitado pelo sujeito. A partir disso a arbitrariedade e os limites ideológicos desse modelo expositivo são descobertos. Por outro lado, em paralelo, já que a luz projetada é simulada, e não havendo origem real desta projeção, então a luz pode ser admitida como imanente ao próprio trabalho — luz própria da cor da pintura, produto da modulação cromática.

As relações (física, fisiológica, simbólica) entre as artes visuais e a luz podem ser óbvias, mas dizê-lo não evita que sejam encobertas pela padronização do espaço de exposição e pela classificação disciplinar. Fernanda Gomes descobre sutilmente parte dessas relações, ao provocar a exposição do que está encoberto na dialética entre quadro e cubo branco. Ao mesmo tempo que este movimento permite a reflexão crítica, também conserva a contemplação, alocando o objeto alvo de ambas justamente em informações que o cubo branco procura suprimir, a saber: no aparato técnico, e bastante material, que sustenta o dispositivo de exposição e nas inconstâncias perceptivas.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Conclusão

A continuidade perceptiva entre os objetos e a parede da sala denota que os artefatos instalados por Fernanda Gomes são moduladores de aspectos fugidios da percepção. Estes eventos perceptivos comumente ignorados são combinados como cores, tendo a sua intensidade e frequência equalizadas mutuamente. Junto a isto a artista também inclui falsos índices de projeção luminosa, literalmente pintados, ajustando eventos luminosos reais e imaginários em uma espécie de escala cromática. A luz do espaço expositivo modulada como cor torna-se metafórica, enquanto o branco pintado promovido como luz é metafórico ao reunir e indicar tanto a luz literal, quanto uma luz própria da cor na pintura. Então a categoria luz aceita interpretações relativas ao trabalho em situação, ao dialeto cromático, aos aspectos convencionais e arbitrários do cubo branco e aos registros simbólicos da cor autônoma e da luz metafórica da pintura. Sendo assim, a artista faz extrapolar das suas funções estéticas e visuais um método de modulação da luz análogo à modelos tradicionalmente coloristas, permitindo tanto um olhar crítico para a situação, quanto uma postura contemplativa, mas dirigida a aspectos fulgazes do ver.

Referências

Alberti, Leon Battista (2014) Da pintura. Campinas: Editora Unicamp. ISBN: 978-85-268-1083-9.

Bois, Yve-Alain (2009) A pintura como modelo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-099-5.

Bonfand, Alain (1996) A arte abstrata. Campinas: Papirus. ISBN: 85-308-0383-3.

Brito, Ronaldo (1999) Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições. ISBN: 85-86374-43-1.

Damisch, Hubert (1984) "A astúcia do quadro", Revista Gávea. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. ISSN: 0103. pp. 99-109.

Gullar, Ferreira (2010) "Teoria do não-objeto" In Cohn, Sérgio [ed.], Ensaios fundamentais:artes plásticas, Rio de Janeiro: Beco do Azougue. ISBN: 978-85-4920-041-0. pp. 105-109.

Oiticica, Helio (1986), Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco. ISBN: 0000163538.

Oiticica, Helio (2009) "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade" In Ferreira, Glória & Cotrim, Cecília [eds], Escritos de Artistas: Anos 60/70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ISBN: 978-85-7110-939-1, pp. 82-95.

O'Doherty, Brian (2002) No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1686-4.

Ribeiro, José Augusto (2019) "Ação direta" In Gomes, Fernanda, Fernanda Gomes, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. ISBN: 978-85-8256-114-0. pp. 137-159.

Nota biográfica

Bruno Marcelino é artista visual e perquisador, mestrando em Processos e Procedimentos Artísticos na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". As suas principais linhas de trabalho são a pintura e a escultura com ênfase na percepção e significados da cor.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0680-7070

Email: bruno.marcelino@unesp.br

Morada: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes, Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Barra Funda, CEP 01140-070, São Paulo, São Paulo, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O compromisso com o futuro a partir do rumor na obra de Rafael RG

The commitment to the future from the rumor in the work of Rafael RG

CAIO NETTO DOS SANTOS

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquista Filho" (UNESP), Instituto de Artes, Departamento de Artes, R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 — Barra Funda, 01140-070, São Paulo, São Paulo, Brasil

Resumo: Em 2015 Rafael RG distribuiu os ingressos de *Quando duas ilhas moventes se encontram elas formam um continente*, 2015-2025 peça a ser realizada 10 anos após a distribuição, essa ação é analisada sobre a perspectiva do Rumor, que tem a capacidade de produzir eventos no próprio ato de falar enquanto o cotidiano é visto sob a ótica do monstro como um corpo que só pode ser identificado pelos seus rastros, ambas as análises levam a retomada da metodologia histórica proposta pelo artista a partir das relações subjetivas.

Palavras chave: Rafael RG / Cotidiano / Rumor / Monstro.

Abstract: *In 2015 Rafael RG distributed the tickets for When two moving islands meet they form a continent, 2015-2025 piece to be performed 10 years after the distribution, this action is analyzed from the perspective of Rumour, which has the capacity to produce events in the act of speaking while everyday life is seen from the perspective of the monster as a body that can only be identified by its tracks, both analyzes lead to the resumption of the historical methodology proposed by the artist from subjective relations.*

Keywords: *Rafael RG / Everyday life / Rumour / Monster.*

Submetido: 23/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Em direção ao cotidiano

Em 2015 Rafael RG distribuiu metade dos ingressos de *Quando ilhas moventes se encontram, elas formam um continente, 2015-2025* (Figura 1) que prevê a realização de uma peça com Germano Dushá em 2025, uma década após a distribuição dos ingressos e que tem como mote a coletânea de cartas "*¡Pobre de mi, no soy sino un triste pintor!*". Essas cartas segundo o artista abordam diversas formas da beleza distante dos finais sejam aqueles confinados às esferas pessoais, ou relacionados a escalas maiores, de ordem ecológica, social, cultural e política (RG, 2015), entende-se que não será um texto técnico ou um relato neutro dos acontecimentos como se veria nos telejornais, mas sim uma percepção a partir da diferenciação, dos afetos e da autopercepção do artista.

O título da obra é informativo e convida à imaginação, existe um movimento geológico imperceptível de duas ilhas que se dirigem uma em direção a outra, no final, a colisão dessas ilhas produz um território maior: o continente. Apesar de não ser difícil relacionar as ilhas com os dois autores da obra, é o tempo geológico que importa, da mesma forma que as placas tectônicas se movem e esse fato não recebe nenhuma atenção senão quando reconhecido como uma ameaça (terremoto, erupções, etc) o próprio tempo do cotidiano onde RG e Durshá se movimentam também não é percebido senão quando há algum fator definido como importante, ainda que sejam opostos em sua duração ambos os tempos passam despercebidos.

Apesar da obra se realizar materialmente em 2025 e ser impossível falar sobre o seu momento final enquanto ele não acontecer o que se advoga aqui é que a distribuição dos ingressos implica na produção de uma atenção que não existia até então, a obra acontecerá no futuro mas/e também no presente, ao prometer a realização da obra a partir da distribuição dos ingressos, o trabalho se torna um desejo/sonho/crença em um futuro que (de alguma forma) chegará.

Dessa forma mesmo que o público assista a peça de 2025 o trabalho já está em curso fazendo com que o olhar seja direcionado para um cotidiano que passaria despercebido, mas que ao se tornar matéria do trabalho não pode mais ser ignorado. Jerome Cohen aponta, na sua Teoria do Monstro que o que produz a diferenciação e permite o reconhecimento dos eventos se "origina no processo mais do que no fato" (Cohen, 1996: 14). A *beleza distante dos finais* é sobretudo um olhar sensível ao cotidiano presente pois não há como algo acabar sem passar antes por um processo.

Segundo Veena Das em sua escrita por uma metodologia do Rumor "linguagem e evento se constituem entre si, recolhendo o passado e o tornando presente em uma forma contraída" (2007: 109), esse é o mesmo processo que

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Ingresso de "Quando ilhas moventes se encontram, elas formam um continente, 2015-2025.". Tiragem de 200 ingressos. Cortesia do artista.

RG traz à tona em seu trabalho, ao falar no futuro, lá, o que hoje é cotidiano já será passado.

Diferente do tempo de uma peça que depende da escrita do roteirista, esse trabalho se baseia no próprio tecido do tempo cotidiano e das relações que se estabelecem a partir dele: todos os envolvidos no trabalho (incluindo o público) dependem e alteram essas relações no sonhar com o futuro.

Esse processo de percepção do cotidiano favorece tanto o que Ranciére chama de partilha do sensível quanto o que Broodthaers chama de ficção. O primeiro é um "sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo a existência de um comum e dos recortes" (Ranciére, 2014: 15) enquanto o segundo processo "permite apreender a realidade ao mesmo tempo aquilo que ela esconde" (Broodthaers *apud* Kern, 2014: 370). Mas o foco da análise não é apenas a percepção do cotidiano como também "a experimentação de um evento no próprio ato de falar" (Das, 2007)

2. Distribuição e Rumor

A Região do Rumor proposta por Veena Das é "a região da linguagem com o potencial de fazer experimentar eventos [...] no próprio ato de falar" (Ibidem: 108), que "primeiro acontece de forma enunciativa e depois de forma performativa" (Ibidem: 118) onde "um meio de comunicação se torna um instrumento de força" (Tosold, 2018: 191) logo fazer algo falando sobre algo. Essa região também é produzida a partir das palavras que se ramificam sem identificação de autor, compartilhadas entre um grupo que possui vivências correlatas, o "rumor deriva sua credibilidade de histórias de eventos passados independentemente se a pessoa experienciou esses eventos anteriormente ou não" (Das, 2007: 121)

Assim, a distribuição de ingressos realizada por RG se assemelha a metodologia do rumor, ao falar sobre a realização da peça desperta a partir da imaginação e do desejo a própria realização da peça, primeiro como espanto e depois como curiosidade. Ao distribuir o ingresso, o público é convidado a acreditar nos próximos 10 anos e especular sobre o que será realizado. O rumor é de que, baseado no que o público já viveu, será possível também viver os próximos anos, com todos os afetos, desejos e angústias que esses próximos anos também reservam, tanto quanto os anos anteriores já ofereceram.

Cotidiano e imaginação se misturam, porém só podem ser comprovados após a realização da obra pois "a dificuldade em desenhar uma distinção afiada entre o que aconteceu (fato bruto) e o que foi apenas alegado ter acontecido (o imaginário) é que essa distinção só pode ser vista depois do evento" (Das, 2007: 123)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A partir do rumor de RG dois eventos se tornam presentes e interdependentes: o primeiro é a observação curiosa e investigativa sobre o cotidiano em busca do que será apresentado como relevante daqui 10 anos, ou seja a produção do cotidiano como objeto sensível e observação do que estava revelado tanto quanto o que estava escondido; o segundo é a própria realização do trabalho antes mesmo do seu acontecimento, partilha do sensível e ficção e produzidos pelo rumor.

Porém na primeira tentativa de olhar o cotidiano "nós vemos apenas o dano que um corpo monstruoso produz, seus restos materiais" (Cohen, 1996: 4) pois é impossível captar o cotidiano como um todo, senão pela colagem de seus rastros, o cotidiano é um monstro e como tal é filho da cultura onde é produzido.

3. Cotidiano e Monstruosidade

Na Teoria do Monstro de Jeffrey Jerome Cohen são apresentadas 7 teses sobre este ser: ele resultado da cultura onde está inserido; sempre escapa; é o prenúncio de uma crise epistemológica; habita o portão da diferença; policia as bordas do possível; mistura medo e desejo; está no limite... do/de ser.

Por mais que o monstro seja referente aos corpos sociais transformados em (a/o)bjeto, o que Cohen também indica é que a própria História — e consequentemente o cotidiano sob o qual ela foi escrita — pode ser também um monstro pois é "apenas um texto em um processo de textos, [...] alguns fragmentos serão coletados e posicionados temporariamente juntos formando uma rede fracamente integrada — ou, melhor, um híbrido não assimilado, um corpo monstruoso" (Ibidem: 3) mas por ser um corpo monstruoso além de ser formado pela colagem de fragmentos também está "derrotando, auto-desconstruindo, sempre em perigo de expor as estruturas que ligam elementos separados em um único corpo, não natural" (Ibidem: 9). O importante aqui é entender que a História, ou seja, os relatos do cotidiano escolhidos para integrar aquilo que se considera como relevante, é um resultado subjetivo que surge do mesmo impulso e desejo que o rumor de RG produz: o que será contado no futuro?

Ao se realizar essa pergunta percebe-se que falar sobre o cotidiano é falar sobre os rastros identificados, narrar as reminiscências daquilo que foi permitido acessar, seja pelo temor, pela visão ou pela vivência. Olhar para o monstro é olhar para a forma "como nós percebemos o mundo e como deturpamos o que tentamos situar" (Ibidem: 20) o que Veena Das completa com "a história *(story)* tem o poder de ancorar uma verdade flutuante com a estampa da autenticidade." (Das, 2007: 116)

Mas enquanto olhar para o cotidiano é se deparar com um monstro fugidio, que não pode ser capturado senão por seus restos, criar a possibilidade de narrar

no futuro é o que Saidiya Hartman identifica "ao lado do terror [como um] vislumbre da beleza, o instante de possibilidade" (Hartman, 2020: 24). Ainda que o monstro seja uma entidade que antes de tudo nos ameaça enquanto corpo desconhecido, ele também anda ao lado de outras possibilidades de ser.

Conclusão

"Como a narrativa pode encarnar a vida em palavras e, ao mesmo tempo, respeitar o que não podemos saber?" (Hartman, 2020: 16) ao propor o rumor e tomar posse sobre a história contada sobre a década escolhida ao acaso, RG retoma o desejo e/ou metodologia de Hartman:

> *jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, reapresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito.* (2020: 29)

Essa retomada proposta pela obra compromete a própria noção de História e também como os corpos se relacionam inter e intra pessoalmente, assim como a crise ética de Sonhar onde qualquer sonho altera a realidade (Le Guin, 2019) permitindo acontecimentos que irão interferir diretamente no cotidiano pois "quando a ordem social é ameaçada por um evento crítico e assim transforma o mundo, não apenas o pior se torna possível como também provável" (Das, 2007: 134) e consequentemente ameaçando o sistema a partir da probabilidade do pior (redistribuição de lugares e exposição do que estava oculto): a interrupção da manutenção daqueles que tiram proveito do sistema hegemônico.

É importante ressaltar agora em direção de uma conclusão que os textos usados neste artigo são textos críticos sobre a diferenciação e consequente violência sobre corpos dissidentes promovida pela sociedade e legitimadas pelo carimbo da história. Apesar do trabalho de RG não fazer uma citação direta à sua cor ou sexualidade ambos os elementos influenciam ou são influenciados pelas relações dos 10 anos previstos no trabalho. O trabalho segue o desejo de não estar "enclausurado na objetividade esmagadora" de Frantz Fanon (2008: 103), e que atende à prece: "Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!" (Ibidem: 191) para assim construir "uma História escrita com e contra o arquivo." (Hartman, 2020: 30) onde o corpo não pode ser ignorado, mas não se torna sentença de morte.

O compromisso ético do sonhar de RG revela o monstro partilhando o sensível através do rumor, é o compromisso de permitir a produção e inserção de

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

narrativas sobre outros corpos em outras formas de produzir História a partir do reconhecimento do saber subjetivo presente — porém escondido — em qualquer operação narrativa. A promessa de uma conversa futura sobre os 10 anos posteriores a distribuição é também a promessa de uma vida vivida, é a promessa da possibilidade dos afetos na construção do cotidiano. Ainda que a intenção seja a beleza distante dos finais (um desejo não desejado de ver a finalização de algo) o trabalho lembra a importância do processo, inclusive por sua duração própria, serão 10 anos de espera por alguns minutos ou talvez horas de realização material. Por mais belo que possa ser o fim e por mais alternativas que ele apresente, ele não é tudo e depende primeiro do fazer objetivo ou subjetivo.

Agradecimentos

O autor agradece a bolsa CAPES-DS que patrocina a realização desta pesquisa e ao Departamento de Artes da UNESP.

Referências

Cohen, Jeffrey Jerome (1996) *Monster Theory : Reading Culture*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. ISBN-13: 978-081-66-2855-1

Das, Veena (2007) *Life and words : violence and the descent into the ordinary*. California: University of California Press. ISBN-13: 978-0-520-24744-4

Frantz, Fanon (2008) *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador, EDUFBA. ISBN: 978-8-523-20483-9

Hartman, Saidiya (2020) "Vênus em dois atos". Revista ECO-Pós. ISSN 2175-8689 v.23 (3): 12-33, 2020.

Kern, K. (2014). Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias agora em português. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. doi:10.11606/T.27.2014.tde-16102014-094023. Recuperado em 2021-02-22, de www.teses.usp.br

Le Guin, Ursula K (2019) A Curva do Sonho. São Paulo: Editora Morro Branco. ISBN: 978-8-592-79565-8

Tosold, L. (2018). Autodeterminação em três movimentos: a politização de diferenças sob a perspectiva da (des)naturalização da violência. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. doi:10.11606/T.8.2019.tde-05022019-135424. Recuperado em 2021-02-22, de www.teses.usp.br

Rancière, Jacques (2009) A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34. ISBN: 978-85-7326-321-3

RG, Rafael. *Quando Ilhas moventes se encontram elas formam um continente*. Portfólio online do artista. 2015. [Consult. 14.02.2021] Disponível em URL: http://cargocollective.com/rafarg/Quando-ilhas-moventes-se-encontram-elas-formam-um-continente

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Notas biográficas

Caio Netto dos Santos é pesquisador e artista visual, mestrando bolsista CAPES-DS no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" — UNESP, integrante do grupo de pesquisa ciência Arte e tecnologia (cAt) e do Grupo Interdisciplinar de Raça e Política do Departamento de Ciência Política da USP (GIRA — DCP). Coordenador do Núcleo Negro de Pesquisa e Extensão do Instituto de Artes da UNESP (NUPE — IA). Pesquisa as relações sociológicas presentes na produção artística conceitual a partir dos anos 60 com foco nos profissionais de apoio do mundo da arte.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0157-7456

Email: caio.netto@unesp.br

Morada: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Instituto de Artes, Departamento de Artes, R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 — Barra Funda, 01140-070, São Paulo, São Paulo, Brasil

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Bonecas: Gérard Quenum e Hans Bellmer

Dolls: Gérard Quenum and Hans Bellmer

CAROLINA VIGNA

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Comunicação e Letras, R. Piauí, 143 — Higienópolis, CEP 01302-000, São Paulo — SP, Brasil

Resumo: O presente artigo traz uma análise das obras com bonecas de Hans Bellmer e Gérard Quenum, a partir das questões de representação, infância, violência e sexualidade.
Palavras chave: boneca / Bellmer / Quenum / violência.

Abstract: *This article presents an analysis of the doll works by Hans Bellmer and Gérard Quenum, based on issues of representation, childhood, violence and sexuality.*
Keywords: *doll / Bellmer / Quenum / violence.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 22/11/2020 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

Gérard Quenum nasceu em Porto Novo, capital de Benin, em 1971. Ele integra a última geração de artistas francófonos em alta no cenário internacional de arte contemporânea. Hans Bellmer (1902-1975) foi um escultor e fotógrafo surrealista alemão. A princípio, os dois artistas têm pouco em comum.

Há, em ambos, entretanto, a visualidade da crueldade. Em Quenum, os horrores de guerra. Em Bellmer, uma psiquê perversa e sexual.

As duas poéticas tratam de violência. Os dois artistas sobreviveram a guerras. Quenum fala dos efeitos da guerra sobre a infância.

> *What are these indignities, these cruelties embodied in Quenum's dolls? They are his protest, his revolt, his pain at the injustices inflicted on children throughout the world, and most especially in Africa.*
> *Quenum says: "They are not responsible for war, but they are the first to be its victims. When I reflect on this, I am in spiritual communication with them." Daily, the awful realities of children in his neighbourhood, dying of poverty and disease, prompt his passion to express in his art the suffering he observes around him.*
> (NEWAFRICAN, 2013)

Bellmer fala de perversões sexuais com tendências violentas e pedófilas, incluindo estupros. O contexto não poderia ser mais diferente. Entretanto, ambos denunciam o sofrimento infantil. Ambos tratam da impossibilidade da inocência.

Bellmer parece perguntar qual a sexualidade transparece na violência. Quenum parece perguntar qual é a identidade possível na violência. Então, partem, ambos, da violência e chegam na questão da infância (e de sua impossibilidade).

Outro aspecto relevante é a ligação com a infância e com o aprendizado. Cabe aqui a observação de que a palavra alemã *zeug* significa tanto *ferramenta* quanto *brinquedo* e que isso deve ser lembrado, especialmente quando pensamos em Bellmer.

Bellmer pensa a desfiguração a partir da iconografia de André Breton e dos dadaístas berlinenses do século XX. A sua infância traumática, a relação com os pais e seus brinquedos de infância não podem ser descolados de sua produção artística. São partes de um mesmo impulso.

> *The artist cannot be separated from his art, but we need a convincing theory to unify them. Feminist critics, such as Sue Taylor and Therese Lichtenstein, have attempted formulations of Bellmer's psychological distress as it affected his art, but both are too deferential to questionable psychoanalytic concepts, and too "art as art", fully to understand its origin in early life events. Art should not be held sacrosanct, and attachment theory will reveal the limitations of Bellmer's achievement. In my view, Bellmer's art was an unsuccessful attempt to amend a life shaped by trauma-caused suffering.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *It represents a "false solution" to his troubles, arising from gynocentric combined with gynophobic fantasies generated unawares in childhood and made manifest with acquired artistic skills. When looked at this way, the art documents pathology leaving little room for esthetic pleasure. Yet seen in its entirety, it conveys a profoundly affecting pathos. To make this case requires looking squarely at Bellmer's struggle to free himself from developmental constraints.* (Brink, 2007:78)

Bellmer desenvolve a teoria do inconsciente físico, fortemente embasada nas pesquisas de Paul Schilder (1886-1940), neurologista austríaco, que pesquisou a percepção de membros fantasmas em amputados. Bellmer trata, justamente, a impossibilidade de separar corpo e mente.

> *Other aspects of the psychiatrist's study are equally relevant to Bellmer's elaboration of the physical unconscious. Schilder considers how inanimate objects, especially clothes and tools, may be incorporated into the body image—as seen in Bellmer's drawing of the seated little girl whose doll-like body is additionally composed of a loaf of bread, milk jug, and table leg.* (Taylor, 2000:105)

Existe uma questão de linguagem importante em Bellmer e Quenum. Bellmer expõe fotografias de suas bonecas, enquanto Quenum expõe as esculturas *per se*. Entretanto, como é o próprio Bellmer que cria as obras antes de fotografá-las, esse artigo trata a questão como intenções poéticas equivalentes e não faz distinção dentre os meios utilizados.

2. Bonecas

A boneca é, ao mesmo tempo, uma representação do ser humano, um ator social e, um objeto lúdico a ser manipulado. Portanto, é possível afirmar que a boneca é multimodal e possui elos intertextuais com a construção de narrativas, tanto as infantojuvenis quanto as catárticas. A boneca não é uma mera réplica, está no campo da representação simbólica. As bonecas de Quenum e de Bellmer são, ao mesmo tempo, ícone, índice e símbolo.

> *For Bellmer, moreover, one might also say that the proverbial cigar, pace Freud, is never merely that: an image, as Bellmer consciously conceived it, must always be multivalent, has both manifest and latent content.* (Taylor, 2000:197)

A boneca é a representação do humano, é um ator social, é um objeto lúdico e é também uma declaração. Tanto em Bellmer quanto em Quenum, a boneca é uma declaração contra o fascismo. Ambos trazem corpos — corpos brancos — modificados, destruídos, em oposição direta e clara ao ideal ariano. As bonecas de Bellmer e de Quenum esvaziam todo o fascismo existente na boneca perfeita.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Os dois artistas têm em comum também a repetição. Especialmente, a repetição do interdito. Segundo o conceito de Bataille, os três interditos primordiais pertencem à morte, à sexualidade e ao trabalho. Bellmer e Quenum tratam da morte. Bellmer, da sexualidade. Quenum, do trabalho. Ambos falam de morte.

> *Percebemos a passagem do estado vivo ao cadáver, ou seja, ao objeto angustiante que é para o homem o cadáver de outro homem. Para cada um daqueles que fascina, o cadáver é a imagem de seu destino. Ele testemunha uma violência que não apenas destrói um homem, mas que destruirá todos os homens. O interdito que se apossa dos outros à vista de um cadáver é o recuo em que rejeitam a violência, em que se separam da violência. A representação da violência, que, em particular, devemos atribuir aos homens primitivos, só pode ser entendida em oposição ao movimento do trabalho que uma operação razoável regula.* (Bataille, 2017:68)

Temos, então, o papel poético da boneca. Em ambos, trata-se de um substituto de identidade. Em Bellmer, a boneca é a compreensão possível do corpo como espelho para uma menina que sofreu abuso sexual. Em Quenum, a boneca é uma identidade por exclusão, já que a maioria das bonecas é branca. Todas as bonecas de Quenum foram produzidas nas Américas, discartadas e enviadas à África como algum tipo de "ajuda humanitária".

> *All of Quenum's dolls were made in the West, then discarded, and shipped to Africa as part of aid consignments by no doubt well-meaning organisations. Of course these rejected, often damaged dolls are rarely black. In fact the idealised Barbie doll quotient of a throw-away excessive-consumer society adds to the disturbing questions swirling around what become the toys of African street kids or those of poor families. When finally they are thrown away again, the dolls are in bad shape — missing a limb or an eye or worse.* (Newafrican, 2013)

Ou seja, as bonecas são objetos que substituem a pessoa. No caso de Quenum, essa substituição possui ainda um outro viés, por ser uma citação direta de suas tradições, como o Bocio (pronuncia-se Botchiô).

> *The Bocio, for example, is a totem figure, representing either an individual, a family, a deceased member of that family, or a spirit. Quenum says: "It's something that's occupied me recently — a return to older sculptures such as Bocio, those traditional sculptures from long ago, which describe the manner in which people used to deal with difficult issues and at the same time represent other more complex ideas...*
> (Newafrican, 2013)

A boneca de Bellmer é um cadáver, uma natureza morta. A boneca de Quenum, apesar da guerra, apesar das mutilações, não está morta. O Bocio é um

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Hans Bellmer — The Doll, c.1936. Fonte: https://www.tate.org.uk/art/artworks/bellmer-the-doll-t11781
Figura 2 · Gérard Quenum — Devin (Soothsayer), 2012. Fonte: https://octobergallery.co.uk/artists/quenum

objeto intermediário. O termo pode ser traduzido literalmente como "cadáver dotado do sopro divino".

O Bocio, objeto de vodu que contém em si elementos que "ativam" a estatueta de forma a cumprir seu propósito espiritual, também é um signo, no sentido de estar no lugar de algo ou alguém. Há um paralelo com as bonecas ocidentais e comerciais ressignificadas: ambos não possuem verossimilhança com aquilo que representam e a representação se dá no campo do significado.

3. Eros e Thanatos

Tanto Ballmer quanto Quenum significam e ressignificam a violência à infância. No caso de Quenum, das vítimas de guerra; no caso de Bellmer, das vítimas sexuais.

> *No doll is a comfortable presence; all are distressed, with lost facial expressions accompanying one state or another of dismembered limblessness. They are caught in a living death, potentially alive in a humanoid state but never quite human. The dolls are more mechanistic assemblages than organic growths.* (Brink, 2007:79)

Bellmer está lutando não contra uma guerra externa mas com seus próprios demônios. Mais especificamente, contra seus impulsos sádicos. Certamente a luta psicológica de Bellmer contabiliza menos baixas reais, menos mortes, menos horrores, menos crianças mortas. Até mesmo por causa, justamente, de sua arte.

> *Bellmer was aware of his sadistic impulses, and he believed them effectively sublimated through his art. Regarding his obsessive renderings of pubescent females, he stated flatly to Unica Zürn, the companion of his later years, that if he did not draw young girls so much, he might have resorted to sex murder.* (Taylor, 2000:91)

O paralelo entre as diferentes violências fica ainda mais claro pelo fato de ambos usarem bonecas industriais, originalmente brancas e inseridas dentro de um capitalismo que impõe o seu padrão estético, portanto impondo uma eugenia que é, por natureza, fascista.

A pornografia e a violência andam de mãos dadas. São, ambas, opostas à pulsão da vida. A pornografia jamais será Eros. É e será sempre Thanatos.

> *A pornografia serve ao mero viver exposto. É o exato contraposto de eros. Ela aniquila a sexualidade. Nesse sentido, é muito mais efetiva que a moral: "A sexualidade não se desvanece na sublimação, na repressão e na moral, mas muito provavelmente naquilo que é mais sexual que o sexual: na pornografia". A pornografia tira sua força de atração da "antecipação do sexo morto na sexualidade viva". O obsceno na pornografia não reside no excesso de sexo, mas no fato de não ter sexo. A sexualidade não se vê*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Gérard Quenum — Femmes Peul, 2007. Fonte: https://octobergallery.co.uk/artists/quenum

> *ameaçada por aquela "razão pura" que evita o sexo, antiprazerosamente, como algo "sujo", mas pela pornografia; a pornografia não é o sexo em espaço virtual. Mesmo o sexo real se transforma hoje em pornografia.* (Han, 2017:55-7)

O corpo sexualizado de Bellmer não é, portanto, erótico. É dele extraído o direito à infância. E esse é, talvez, o maior paralelo entre Bellmer e Quenum: ambos apontam para a falência da inocência. Quenum nos mostra que não é possível ser criança na guerra (quando não estamos em guerra?). Bellmer nos mostra que não é possível ser criança no contemporâneo.

> *There is always a victim in pornography, according to the psychoanalyst Robert Stoller, present in the latent if not the manifest content of the fantasy.1 Stoller defines reliance on pornography as a perversion informed by hostility, which entails voyeurism, sadism, and masochism; it may constitute a kind of psychic restitution or revenge for earlier trauma in which the subject was shocked, humiliated, and/or frustrated. If in fetishism a substitute penis is cathected because it allays the shock the child once experienced at his mother's perceived lack, in pornography as perversion, the sight of sexual activity itself becomes the prerequisite for libidinal satisfaction, because it empowers the once-helpless infant beholder of the primal scene. In this sense, the figurative victims of pornography are the parents whose sexual relations once disturbed and perplexed the child and who are, symbolically, observed again, this time from a position of mastery, by the knowledgeable adult.* (Taylor, 2000:192)

O corpo sexualizado de Bellmer, mesmo quando falamos das fotografias de sua prima Ursula em bondage (e, portanto uma pessoa real e não uma boneca), é um corpo inerte, imóvel. Ele se apropria da metáfora da mecatrônica de Schilder apenas na extensão de sua composição frankesteineana. O corpo de Bellmer está morto.

O corpo violado de Quenum, por outro lado, carrega vida — a vida após a morte — dentro de si, ainda que simbolicamente. É um Bocio. Aponta para uma existência interrompida, enquanto o corpo de Bellmer demonstra uma existência abdicada. Há, em Quenum, o desejo que falta em Bellmer.

Conclusão

A perversidade de Bellmer e a crua denúncia de Quenum, infelizmente, são perfeitamente transponíveis para a criança atual. Eles nos mostram, de maneira bastante didátiaca, o fim da infância.

Ao demonstrar tão claramente a impossibilidade da infância contemporânea, Bellmer e Quenum tornam o fruidor responsável pela continuação da violência, pois retira dele, justamente, a desculpa da inocência.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Bataille, Georges. (2017) *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica. (FILÔ/Bataille). ISBN 978-8217-050-2.

Brink, Andrew. (2007). *Desire and avoidance in art*: Pablo Picasso, Hans Bellmer, Balthus, and Joseph Cornell. Psychobiographical studies with attachment theory. NY: Peter Lang, SBN 978-0-8204-9721-1

Han, Byoung-Chul. (2017). *Agonia do eros*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, ISBN 978-85-326-5518-9

Newafrican. *Dolls Never Die*. (2013, 15 FEV). Disponível em: <https://newafricanmagazine.com/3580/>. Acesso em: 2021-02-09.

Taylor, Sue. (2000) *Hans Bellmer*: the anatomy of anxiety. Cambridge: The MIT Press. ISBN 0-262-20130-5

Nota biográfica

Carolina Vigna é artista visual e professora na pós-graduação em História da Arte do Centro Universitário Belas Artes São Paulo e na graduação em Publicidade da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutorada em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Atualmente desenvolvendo seu pós-doutoramento em Letras pela Pontifícia Universidade Católica PUC-RS. As suas principais linhas de investigação são a Arte comparada e Data visualization com grafos relacionais. Site pessoal: http://carolina.vigna.com.br/

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7067-0585

Email: vignaprado@gmail.com

Morada: R. Piauí, 143 — Higienópolis, CEP 01302-000, São Paulo — SP, Brasil

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Eduardo Berliner: a pintura como processo para a (re) construção de um imaginário

Eduardo Berliner: painting as a process for the (re)construction of an imaginary

CECÍLIA ANDRADE CORUJO

AFILIAÇÃO: Portugal, artista visual. Afiliação: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação em Belas Artes. E-mail: ceciliacorujo4@gmail.com

Resumo: Elegendo-se o trabalho pictórico de Eduardo Berliner como objeto de estudo, observa-se, neste texto, como o processo de trabalho deste artista protagoniza uma forma contemporânea de abordar a prática tradicional da pintura. Seguindo o ethos subjacente ao conceito de colagem e as possibilidades do fragmento, analisa-se, através das imagens e palavras do Pintor, o modo como este dá vida a um estranho imaginário agregador, que mistura planos "socialmente opostos" como o quotidiano e o imaginado, o insólito e o banal ou morte e infância.

Palavras chave: pintura / imaginário / processo criativo / colagem / metamorfose.

Abstract: *This text reflects on the work of Eduardo Berliner and analyses how his work process leads to a contemporary way of approaching the traditional practice of painting. Through the images and words of Berliner, this study, following the concept of collage and the possibilities inherent to the fragment, shows how the Artist gives life to a strange imaginary, which mixes "socially opposed" states such as: the everyday and the imagined, the unusual and the banal or death and childhood.*

Keywords: *painting / imaginary / creative process / collage / metamorphose.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

Eduardo Berliner faz parte de uma nova geração de artistas plásticos brasileiros que, renunciando a uma noção coletiva de vanguarda e refletindo uma lógica pós-modernista, procuraram expressar, através de metodologias distintas, poéticas altamente individuais (Diegues; Coelho, 2011). Berliner, definindo-se primordialmente como artista bidimensional, elege a pintura e o desenho, sob suporte tradicional, para expressar um imaginário — o seu imaginário contemporâneo. Patenteando um desejo de existir através da materialidade e imprevisibilidade da produção manual, o trabalho do Artista explora, usando imagens do seu quotidiano, experiências que são, simultaneamente, estranhas e banais, insólitas e triviais. Edificando-se nesta disputa de valores e construindo um universo temático, aparentemente incompatível, o trabalho de Berliner debruça-se sobre este tipo de relações inusitadas que surgem sobre as pequenas coisas do dia-a-dia.

Misturando elementos fotográficos e imaginários num plano quase onírico, as telas do pintor parecem projetar uma realidade alternativa, uma realidade que é livremente alterada e distorcida também pelo próprio processo da pintura. De certa forma, é esta amplitude processual, a capacidade da obra, originalmente pensada, se deixar transformar através do desenho intuitivo e imaginação do seu autor que define a estética do seu trabalho. Como alude o artista o processo é "co-autor" do seu trabalho, já que cada obra é reinventada durante a sua produção, pelas sugestões imagéticas que vão resultando da própria ação gráfica e pictórica do pintor (Berliner *apud* Instituto Tomie Ohtake, 2015). É este processo de permeabilidade, de jogo de ação e reação perante a causalidade da própria pintura que nos interessa explorar no trabalho de Eduardo Berliner.

1. A descoberta da pintura e o reconhecimento de um olhar pessoal

Eduardo Berliner nasceu no Rio de Janeiro, em 1978, cidade onde vive e mantém o seu atelier. Se, hoje, o artista carioca é conhecido como pintor, Berliner deu início à sua formação visual, no final dos anos 90, ao ingressar no curso de Desenho Industrial/Comunicação Visual na PUC-Rio (Instituto de Formação Superior), seguindo, posteriormente, uma especialização em tipografia, no Reino Unido. Apesar dos seus estudos mais técnicos, o Pintor clarifica que a prática do desenho como forma de captar e dar sentido ao seu universo visual e imaginário nunca o deixou de acompanhar. Uma relação com a simplicidade, imediatez e portabilidade da prática diarística que continua a ser vital para a ativação do olhar atento do artista e para o desenvolvimento do seu projeto plástico (ex: Figura 1, Figura 2, Figura 3). Sublinhando esta relação,

Figura 1 · *Acompanhante*, Eduardo Berliner, 2020. Grafite s/ papel, 76 x 56 cm. Casa Triangulo, São Paulo. Fonte: https://www.artsy.net/artwork/eduardo-berliner-acompanhante-accompanying.
Figura 2 · *Casa*, Eduardo Berliner, 2020. Grafite s/ papel, 217 x 263 cm. Casa Triangulo, São Paulo. Fonte: https://www.artsy.net/artwork/eduardo-berliner-casa-house.
Figura 3 · *Chifrinho*, Eduardo Berliner, 2020. Grafite s/ papel, 217 x 263 cm. Casa Triangulo,.São Paulo Fonte: https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2010/06/chifrinho.png

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

dependência positiva, Berliner afirma, de forma descomplicada, que "se não desenho, o meu olho vai ficando mole" (*apud* Medeiros, 2018, p.26) e "quando, por algum motivo, preciso passar alguns dias sem pintar ou desenhar, sinto como se eu andasse com esponjas sob os meus pés. Diminui minha sensação de atrito com meu entorno, como se eu não conseguisse tocar (e ver) de fato as coisas (...)" (Berliner; Leite Neto, 2009).

Ao ser interrogado sobre a influência dos seus estudos no seu trabalho pictórico, o artista reflete sobre a forma como a diversidade de ferramentas utilizadas e o encorajamento de se explorar vários modos de fazer, várias maneiras de resolver um problema, beneficiaram a sua atitude perante o seu projeto plástico (Berliner; Leite Neto, 2009). Uma observação que permite desvendar, um pouco, a sua ética de trabalho, a sua abertura e liberdade experimental face à projeção das suas telas, a diversidade de referências e multiplicidade de construções imagéticas, cénicas e escultóricas que faz para lhes dar forma. Uma transversalidade de meios que, à primeira vista, pode surpreender mas que é um dos elementos essenciais para a conquista dos resultados que o espectador

conhece, as grandes telas, com figuras e cenas estranhas e inquietantes, pintadas a óleo, que se tornaram sinónimo do nome do Pintor brasileiro.

Mas quando Eduardo Berliner chegou à pintura ou por que razão acabou por focar a sua atenção nesta prática milenar? Como indica Berliner, em várias entrevistas, a sua curiosidade por este meio de expressão surgiu e cresceu a partir do momento em que começou a participar num grupo de discussão e partilha de trabalho plástico, liderado pelo Professor Charles Watson (Vicalvi, 2012). Uma orientação pessoal que marcou e estimulou o artista carioca de forma definitiva e que o direcionou para uma investigação artística, sem receios, de questões e temáticas mais pessoais. Tendo começado por desenhar e produzir objetos e esculturas, é através de um exercício, proposto por Lúcia Laguna, que Berliner toma contacto com a experiência da pintura a óleo, que o cativa pela imprevisibilidade ou maleabilidade do processo e pelo envolvimento e entrega necessários à aprendizagem desta técnica e expressão. Uma experiência que o agarrou pelo próprio facto, parafraseando o autor, "de entrar num processo sem estar preparado, sem saber, sem perceber o que se está fazendo, qual o destino final" (Instituto Tomie Ohtake, 2015). Uma atitude aventurosa e descomplexada, que se esquiva ao peso da tradição, do que é considerado "boa" ou "má pintura", que continua a estar presente em toda a obra do Pintor carioca, que continua a diversificar e desenvolver-se formal e tematicamente.

2. Estado de alerta, à procura de um encontro

Após esta breve reflexão sobre o percurso inicial e motivações que levaram Eduardo Berliner a criar uma obra pictórica, importa aproximarmo-nos desta prática e explorar de que forma é que esta é desenvolvida. De que forma é que Berliner engendra o imaginário inusitado, misterioso e singular patente nas suas telas, quais os dispositivos, técnicos e referenciais, por si utilizados e o que é que estes revelam sobre os seus trabalhos finais.

Enfaticamente, mesmo que cada obra exija uma abordagem distinta, não replicável, é possível discernir, seguindo as palavras do artista, que o seu processo de construção imagética passa por duas fases, uma antes e outra durante a execução da pintura. A primeira fase, como uma tentativa de projetar uma imagem mental que despertou o interesse do artista, e a segunda, durante a execução dessa projeção, a alteração desse planeamento feita pelas sugestões formais do próprio comportamento da tinta sobre a superfície da tela.

Sobre este primeiro estágio, Eduardo Berliner sublinha:

> *Mesmo partindo de uma imagem mental, procuro algo no mundo que ajude a visualizá-la. Nessa tentativa de criar um modelo no mundo para algo que imaginei, manipulo objetos, faço desenhos, crio colagens e tiro fotos. Para mim, pintar começa muito antes de tocar a superfície da tela* (Berliner; Leite Neto, 2009).

Existe, portanto, uma viagem exploratória de montagem através do exercício de busca, apropriação e colagem de elementos do foro escultórico, fotográfico, cénico e gráfico que alterados e recriados servem como ponto de referência para a prática pictórica. Este exercício de recolha, que exalta a necessidade de manter um olhar atento para com a realidade, é feito de forma instintiva pelo Autor no seu quotidiano não-extraordinário (no trajeto de sua casa ao estúdio, em reuniões familiares, etc).

Procurando exemplificar a natureza trivial destes registos observa-se a obra "Enterro" (2009) (Figura 5) que surgiu após a passagem do artista por um monte de areia, num local em obras, uma saliência que despertou a curiosidade de Berliner e que o fez parar. Ao decidir capturar uma fotografia do que via, o autor deparou-se com um pequeno rapaz que tentava escalar o monte de areia e que foi, rapidamente, agarrado pela mãe. Este momento fugaz foi gravado pelo pintor carioca e motivou-o, ainda sem um pensamento concreto, a construir uma nova pintura. A partir deste fragmento o autor foi, posteriormente, fortalecendo a sua narrativa imaginária através da adição de outras personagens e elementos que podem ser vistos na tela como o imobilizador de pernas partidas de sua mãe e uma figura com cabeça de lobo, uma máscara que construiu em

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · *Vista do Estúdio* Eduardo Berliner, 2020. Rio de Janeiro. Fonte: https://casatriangulo.viewingrooms.com/viewing-room/14-eduardo-berliner/
Figura 5 · *Enterro*, Eduardo Berliner, 2009. Óleo s/ tela, 230 x 250 cm. Casa Triangulo, São Paulo. Fonte: https://www.wikiart.org/en/eduardo-berliner/burial-2009

Xaxim. Como relata de forma perspicaz Alcino Leite, após repetidas visitas ao atelier de Eduardo Berliner, fazendo lembrar as composições cénicas do estúdio de Paula Rego (ex. Figura 4):

> *passei a suspeitar que pouca coisa que estava ali, por mais comum que fosse o objeto, atendia à demanda de um uso prático e habitual [...] Ao contrário do que eu esperava, o ateliê não era apenas um ambiente adaptado para o ofício da pintura e centrado na construção da tela, mas servia como um espaço de arquivamento e manipulação de instrumentos variados e estranhos, uma oficina de produção de objetos e "cenários", um laboratório de metamorfoses das coisas.* (Leite Neto, 2011).

A nomeação "um laboratório de metamorfoses" é, deveras, sedutora e concomitante com o que há de mais distintivo, essencial e profundo na pintura do Pintor. A potência ou permanente possibilidade de se poder transformar o formato e sentido das coisas que nos rodeiam, através da recontextualização ocorridas na imaginação e na produção artística individual. O que se persegue neste artigo é a forma como o trabalho de Berliner parece recuperar a maleabilidade do pensamento infantil perante o que, de outra forma, seria banal. Como se fosse possível recuar a um des-aprendimento e olhar e significar as coisas pela primeira vez. Uma ingenuidade, ou alheamento a regras e moralidade, que está presente tanto na doçura como na violência que os quadros do autor exultam. Talvez esteja patente, aqui, alguma afinidade com cineastas que influenciam o Pintor como Bergman e Tarkovsky que trabalharam nos seus filmes esta característica misteriosa, elemento reorganizador do plano onírico que mistura realidade e ficção, quotidiano e imaginação.

3. Estado de abstração, a reclusão do olhar na tela

Continuando, se a primeira fase de uma obra exige um estado de alerta permanente por parte do seu Autor, uma atenção redobrada ao que o rodeia, procurando encontros com objetos e visões catalisadoras, a segunda fase define-se um pouco como o oposto. Quando Berliner decide avançar para a execução prática de uma imagem que até aí alimentou, este procura isolar-se, abstrair-se do mundo que abandona ao entrar no atelier. Agora só a superfície da tela interessa, o acontecimento da expressão pictórica, a reação da tinta aos gestos do pintor, as ínfimas e permanentes decisões (instintivas ou racionais) que cada pincelada carrega. Mesmo a imagem que Berliner projetou e que, de certa forma, procura traduzir, torna-se secundária e está sujeita ao que está a passar-se no momento, ao que está a acontecer na tela. Como é possível ouvir o autor explicar, ao olhar para a colagem-referência que deu origem à pintura:

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *em determinado momento do trabalho, o processo começa a trabalhar como uma espécie de co-autor, já não é mais só as minhas ideias e ensaios, eu vou fazendo associações e o processo vai contando uma história em paralelo, não uma história linear sobre algo específico, é uma pintura...* (*apud* Ribeiro, 2010).

Mas esta transformação ou liberdade de seguir o inesperado, o não programado, como o Artista desvenda só é possível quando, após algumas horas de trabalho, as preocupações cessam de dialogar na sua cabeça e as ações começam a fluir de uma maneira diferente. E segundo Berliner é aqui que a pintura "acontece", quando o que tinha previsto acaba e começa, de forma instintiva, a improvisar. Nas palavras do próprio "é aí que começa o festival de destruir o que já tinha feito" (Ribeiro, 2010).

Este espírito ousado, de grande imersão e concentração, é claramente visível nas suas grandes telas de dois metros onde é possível observar o tempo de execução, as camadas que se sobrepõem umas às outras, que tapam, rasuram, alteram ou adicionam informação. Se atentarmos na pintura "Banco de trás" (2009) (Figura 6), mesmo não tendo acesso à montagem original, é possível deduzir várias fases da pintura através das diferentes e muito diversas linguagens gráficas e pictóricas que habitam o espaço da obra (desde um desenho esquemático de cabeça a uma pintura mais demorada e pormenorizada). O que é surpreendente é a naturalidade como, no fim do processo, todos estes elementos, à partida díspares, parecem pertencer e trabalhar para uma mesma história. Observa-se, então, que o conceito de colagem e a permanente edição parecem prevalecer em todos os momentos da obra do Artista brasileiro, seja na ampla recolha de material, na projeção ou planeamento de uma imagem ou na própria tela, onde camadas aparentemente díspares são conjugadas. Mas esta polinização não parece provocar a criação serial de obras, cada pintura é desenvolvida, por Eduardo Berliner, de forma independente até existir uma harmonia, temática e estética, singular, que acaba por funcionar apenas naquela pintura específica: cada pintura parece conter um universo próprio, parece ser um fragmento subtraído de uma narrativa maior, uma narrativa que é deixada ao espectador depois imaginar.

Obviamente é importante contextualizar a obra e o método de Berliner que, como todos os pintores, é influenciado por uma grande tradição que o antecede e rodeia. É possível observar no seu trabalho afinidades com uma grande diversidade de artistas plásticos, artistas como Eric Fischl, Neo Rauch, Peter Doig, Paula Rego, Soutine ou Ensor, entre outros. Mas de forma positiva a prática pictórica aqui analisada, apesar de consciente do seu parentesco com alguns destes nomes, desde cedo, procurou adensar e investigar uma linguagem e imaginário extremamente pessoais.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 6 · *Banco de trás*, Eduardo Berliner. 2009. Óleo s/ tela, 200 x 200 cm.. Casa Trinagulo, São Paulo. Fonte: http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloesepremios/archives/002074.htm

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

4. Universo onírico e a hibridização corporal

Aproximando-nos mais das narrativas singulares patenteadas pelo Pintor, é necessário sublinhar alguns dos eixos temáticos das suas pinturas. Deu-se primazia à elaboração processual do Artista e, tal como este, talvez esta reflexão se tenha esquivado um pouco a perscrutar o campo psicológico que imana do seu trabalho. Pensa-se que estes tipos de reflexões são características da leitura individual de cada espectador, mas penso ser importante descrever a atracão e motivação que levaram à realização deste texto.

A primeira impressão deu-se pela forma como este trabalho, que se abandona ao ritmo único, demorado e insular da própria Pintura, produz um imaginário simultaneamente misterioso e familiar, que não deixa de se associar à infância. Como algumas das pinturas de Berliner vão ao encontro e ativam um elemento comum mas tantas vezes esquecido pelo espectador adulto — a eterna liberdade de, como uma criança, se poder imaginar e brincar com os objetos e histórias do próprio quotidiano.

Uma liberdade que, análoga ao universo onírico não controlável do sonho, foge às regras moralistas e preconcebidas que restringem a imaginação/pensamento do ser humano que, inevitavelmente, se vai socializando e adaptando. Este é um processo natural que obviamente tem uma função estabilizadora, de ajustar o adulto ao seu meio ambiente, mas que produz, inevitavelmente, uma perda no pensamento criativo (Vanderbilt, 2021). Por isso, pensa-se que não se pode deixar de encarar a expressão artística, no geral, como uma necessidade, um dos únicos dispositivos que tem o poder de colmatar essa perda ou limitação indeclinável.

De maneira análoga, num segundo momento, é possível observar nas figuras engendradas pelo Autor uma característica fabular onde as personagens com corpo humano e corpo de animal convivem e misturam atributos físicos. Esta hibridização corporal que parece estar patente em quase toda a sua obra, seja por adição, troca ou perda de elementos corporais é uma das componentes que mais causam um sentimento de inquietude e estranhamento no espectador. No entanto, através da leitura do material crítico sobre esta característica do universo de Berliner, percebeu-se haver uma falta de certeza sobre se este aspeto fabular, tem como as próprias fábulas, um objetivo crítico ou mesmo moralizante.... Serão estas pinturas também, para além de retratos de uma interioridade opaca, uma reflexão sobre assuntos sociais ou políticos? Esta é uma questão que não é respondida pelo Pintor.

Salientando a duplicidade de valores que constroem o conceito de inquietante (ou *Das Unheimliche*), aquilo que distorce a normalidade ou que sai fora

Figura 7 · *Cão*, Eduardo Berliner, 2019. Óleo s/ tela, 220 x 190 cm. Casa Trinagulo, São Paulo. Fonte: https://wsimag.com/art/55999-eduardo-berliner
Figura 8 · *Tambor*, Eduardo Berliner, 2020. Óleo s/ tela, 160 x 147 cm. Casa Trinagulo, São Paulo. Fonte: https://casatriangulo.viewingrooms.com/content/feature/200/artworks-9554-eduardo-berliner-tambor-drum-2020/ http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloesepremios/archives/002074.htm

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

do expectável, sublinha-se a violência física e emocional que também participa na experiência destas pinturas. Se se atendar a pinturas como "Enterro" (Figura 5) ou "Tambor" (Figura 8): existe um desconforto inalienável provocado pela união do que, por um lado, se associa a crueldade mais aterradora (como a morte ou desmembramento) com o que, por outro, se associa ao que há de mais terno e inocente (como a figura de uma criança). Curiosamente se se recordar as peripécias das fábulas universalmente contadas estas duas instâncias parecem nunca deixar de estar presentes e interconectadas (a metamorfose do corpo como punição ou feitiço).

Notas conclusivas, uma hipótese

Transversalmente, a pintura de Eduardo Berliner parece exteriorizar repetidamente o eterno receio, parte do inconsciente humano, do corpo imobilizado, não-animado, tornado paralítico, preso por uma insuficiência — ausência de forças, agilidade, rapidez ou ar (ex. Figura 7).

Por fim, não se podendo obviamente resgatar ou racionalizar quais os motivos concretos que instigam e empurram o Pintor para esta problemática específica, pensa-se que as suas imagens vivem, acima de tudo, de uma afronta ao mundo moderno, de uma permanente tensão entre aquilo que existe de interior e frágil no individuo e o que vem para corromper, automatizar e perfurar essa interioridade.

Sem uma resposta certa, pergunta-se: é este conjunto de trabalhos também uma expressão ou analogia da posição do Pintor na contemporaneidade, o patentear da exposição emocional e vulnerabilidade inerente ao sujeito que procura, com toda a sinceridade e foco, dedicar-se à prática da Pintura? Romando contra a corrente, calando as demandas do nosso mundo moderno, são estas imagens a exposição daquele que se dedica à construção de um imaginário (castelo de cartas, sem o atalho "ctrl + z"), através da prática manual, imprevisível, isolada e introspetiva da pintura? Como lembra Eduardo Berliner: "É difícil mentir pintando." (apud Fradkin, 2019).

Referências

Berliner, Eduardo; Leite Neto, Alcino (2009). *Alcino Leite Neto entrevista Eduardo Berliner* [on-line]. [consulta 26/02/2021] disponivel em https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/eduardo-berliner/texto/7/alcino-leite-entrevista-eduardo-berliner/

Diegues, Isabel; Coelho, Frederico (Ed.) (2011). *Pintura Brasileira Séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogo.

Doctors, Marcio (2015). *A presença da ausência* [on-line]. [consulta 26/02/2021] disponível em https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/eduardo-berliner/texto/137/a-presenca-da-ausencia-marcio-doctors/

Fradkin, Eduardo (2019, Agosto). *Eduardo Berliner e a Forma dos Restos* [Arquivo de vídeo]. [consulta 26/02/2021] disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Nt58ZmqKxQY

Gomes, Priscyla; Kaizer, Felipe (2016). *Corpo em muda* [on-line]. [consulta 26/02/2021] disponível em https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/eduardo-berliner/texto/163/corpo-em-muda-priscyla-gomes-e-felipe-kaizer/

Instituto Tomie Ohtake (2015, Novembro). *Conversa com Eduardo Berliner* [Arquivo de vídeo]. [consulta 26/02/2021] disponível em https://www.youtube.com/watch?v=uc7BjNgR1nQ&ab_channel=MarcosRibeiro.

Leite Neto, Alcino (2011). *A pintura inquietante de Eduardo Berliner* [on-line]. [consulta 26/02/2021] disponível em https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/eduardo-berliner/texto/45/a-pintura-inquietante-de-eduardo-berliner-alcino-leite-neto/

Medeiros, Gabriel Morais (2018). *Todo o sonho é real. Pornografia, humanoides e bonecas na pintura de Eduardo Berliner: uma análise cronotrópica*. Tese de Mestrado. Campinas: Intituto de Artes da Universidade de Campinas.

Ribeiro, Marcos (2010). *Eduardo Berliner, Catálogo, de Marcos Ribeiro* [Arquivo de Vídeo]. [consulta 26/02/2021] disponível em https://www.youtube.com/watch?v=YER6ZYUyAFQ

Vanderbilt, Tom (2021). *The joys of being an absolute beginner — for life*: [on-line] *The phrase 'adult beginner' can sound patronising. It implies you are learning something you should have mastered as a child. But learning is not just for the young* [7 Janeiro 2020]. [consulta 26/02/201] disponível em https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2021/jan/07/the-joys-of-being-an-absolute-beginner-for-life

Vicalvi, Cacá (2012, Novembro). Curta Artes: Eduardo Berliner [Aquivo de vídeo}. [consulta 26/02/2021] disponível em https://www.youtube.com/watch?v=y_tydV-S0Jw&t=22s

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Pintura não Pintura: concepções conceituais e procedimentais do artista Deni Dias

Painting not Painting: conceptual and procedural conceptions by the artist Deni Dias

CLADENIR DIAS DE LIMA

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, rua: Dr Bento Teobaldo Ferraz, 271 — Barra Funda — São Paulo/SP — CEP 01140-070, Brasil

Resumo: A pesquisa desenvolveu-se a partir do acompanhamento do processo de criação do artista Deni Dias na produção de uma série de pinturas que utilizaram resíduos naturais na sua elaboração (cascas, sementes e fibras) tendo como estímulo a ressignificação da matéria física que seria descartada, constituindo-se a partir de suas características orgânicas e dando corpo a uma pintura revelada pela efemeridade da cor e da forma. Os autores que fundamentam essa pesquisa são Ostrower (2011), Salles (1998), Linchesnsteian (2010).
Palavras chave: Processo de criação / Pintura / Materialidade.

Abstract: *The research was developed from the follow-up of the creation process of the artist Deni Dias in the production of a series of paintings that used natural residues in its elaboration (shells, seeds and fibers) with the encouragement of the resignification of the physical matter that would be discarded, constituting itself from its organic characteristics and giving form to a painting revealed by the ephemerality of color and form. The authors that support this research are Ostrower (2011), Salles (1998), Linchesnsteian (2010).*
Keywords: *Creation process / Painting / Materiality.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

Este artigo apresenta os processos e procedimentos artísticos do artista Deni Dias que ao longo de sua carreira vem produzindo trabalhos que questionam e refletem sobre os conceitos e as técnicas tradicionais da Arte. Tendo sua formação academica inicial em Artes Visuais busca através de diversas poéticas a hibridação entre elas, percebendo que esse movimento de união de poéticas o possibilita transitar pelo universo da arte sem necessariamente se enquadrar e/ou se definir por uma linguagem única. Por muito tempo esse trânsito entre as diversas poéticas o incomoda e era entendido pelo próprio artista como uma falta de orientação e/ou objetivo, mas percebe nessa trajetória que o conceito de artisa visual não o define, reconhecendo -se na contemporaneidade como um criador hibrido, que se apropria da Arte — seus conceitos, técnicas e linguagens para se comunicar com o mundo. É partir desse entendimento que esse artigo se articula e apresenta a trajetória e os rastros deixados durante a produção da série de Pinturas não Pinturas — Materialidade Orgânica.

2. O processo

A pesquisa desenvolveu-se a partir da produção de uma série de pinturas que utilizaram materiais naturais considerados resíduos (cascas, sementes e fibras de frutas), tendo como estímulo a ressignificação da matéria física de elementos naturais que seriam descartados como lixo, constituindo-se a partir de suas características orgânicas e dando corpo a uma pintura revelada pela efemeridade da cor e da forma. A pintura aqui é entendida como um processo de agregação e acúmulo de matéria, configurando uma pesquisa na área dos processos e procedimentos artísticos em artes visuais. O objetivo é explorar materiais plásticos possíveis, acessíveis e reaproveitáveis a partir de uma matéria a ser descartada. O método se dá de forma intuitiva, criado e recriado com base em erros e acertos, ou seja o processo de criação se deu de forma vivencial potencializando e trazendo a luz os rastros de um caminho percorrido pelo artista Deni Dias na concepção de suas obras da série Materialidade Orgânica, evidenciando percalços, angústias, conhecimentos, descobertas integrados ao contexto do cotidiano em isolamento involuntário (reclusão causada pela pandemia). Todos esses acontecimentos se amplificaram e potencializaram a criação artística do artista Deni Dias resultando em uma produção visual contemporânea, ou seja, a pesquisa coloca em discussão o conceito e técnicas da pintura tradicional, assim como seu processo de criação.

Durante vários momentos dentro do isolamento social imposto pela pandemia instaurada pelo COVID 19 em 2020-2021, muitos artistas se voltaram para

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

seus processos de criação — repensando, analisando e/ou recriando-os. O que será apresentado nesse artigo é justamente um artista que durante todo esse processo se colocou em "xeque", ressignificando não só a sua forma de fazer e entender o que seja arte, mas também se questionando enquanto ser humano, suas ações, posturas, necessidades físicas e emocionais, ou seja, o artista permitiu de forma muito generosa e sensível que pudessemos acompanha-lo nessa jornada.

Foi a partir desses questionamentos que o artista Deni Dias permitiu que fosse acessado os percursos da criação e desenvolvimento da série Materialidade Orgânica. Suas angústias sobre o seus processos e procedimentos artísticos puderam ser acompanhadas através de rastros deixados durante a produção da série e relatados pelo próprio artista. Em dado momento o artista se questiona e utiliza esse acompanhamento do seu processo de criação quase que como um divã, evidenciando e se permitindo a dúvidas e co-criações — Em um desses relatos o artista se expressa dizendo "Os impulsos e as necessidades físicas em produzir algo eram em mim latentes, porém, o que fazer? Como fazer? Devo retratar esse momento? É uma real necessidade?" Essas foram algumas indagações que o artista se fazia durante esse momento de isolamento. Podemos observar que a barreira criada entre o desejo e a materialização da vontade do fazer do artista, passava inevitavelmente por um bloqueio do material, da técnica a ser utilizada, do tempo que agora se apresentava como ilimitado. Todo esse cenário e o medo de produzir algo que não fosse "bom" e/ou expressasse uma obra original, eram sem dúvida uma forma de pressão que gerava um bloqueio do seu processo de criação. Foi preciso que durante esse processo houvesse então, o entendimento da diferença entre os conceitos de criação e inovação. De acordo com Ostrower essa diferença se dá da seguinte maneira:

> *Da mesma forma como hoje em dia se condiciona o ato de criar ao conceito de excepcionalidade, de genealidade, assim também a criação está sendo condicionada ao conceito da inovação e ao invento da novidade. A inovação é até identificada com a própria criação. Mas se é da natureza do ato criador inovar, a recíproca não é verdadeira; a inovação nem sempre é criação. Criar significa mais do que inventar, mais do que produzir algum fenômeno novo. Criar significa dar forma a um conhecimento novo que é ao mesmo tempo integrado em um contexto global.* (Ostrower, 2011:134)

Foram momentos de reflexão que trousseram várias indagações, a medida que o tempo foi passando e o isolamento sendo imposto de forma cada vez mais evidente, as respostas para essas perguntas e o medo de expor uma ideia foram superados pela necessidade física e mental de ver materializados os trabalhos. Dentro do processo de criação e das etapas que lhe são dadas, estava tudo em

incubação, ou seja, por mais que parecesse haver uma certa inércia ou até mesmo interrupção dos trabalhos, essas ideias permaneciam incoscientemente em ação.

Entre tantos artistas que marcaram a história da arte poder-se-ia citar Paul Cézanne como um artista que também passou por um processo de busca incessante pela originalidade e cujo trabalho artístico ficou reconhecido mesmo que ele considerasse que seu trabalho não tivesse chegado ao seu auge. Apesar de sua angústia por chegar a um determinado resultado, a concretização de suas ideias tornaram-se um legado a seus sucessores. Foram Picasso e Braque na constituição do movimento cubista que trouxeram à luz o conceito pictórico de Cèzanne. Segundo Gombrich o propósito do artista "não era deliberado" e ele "mal se apercebeu" de que "iniciaria um movimento irreprimível e arrasador em arte" (Gombrich, 1988: p.433). Outro caso de originalidade em potencial foi a criação da câmera fotográfica cujo princípio da caixa escura já existia desde o século XVI, mas que surge como grande invento apenas no século XIX, quando todas as condições lhe eram favoráveis.

Johnson (2010) dá a esta condição do processo de criação o nome de "possível adjacente".

> *O possível adjacente tem a ver tanto com limites como com aberturas. Na linha do tempo de uma biosfera em expansão, a todo momento há portas que ainda não podem ser abertas. Na cultura humana, gostamos de pensar nas ideias revolucionarias como acelerações súbitas na linha do tempo, quando um gênio salta cinquenta anos adiante e inventa algo que as mentes normais, aprisionadas no momento presente, não poderiam descobrir.* (Johson, 2010:34)

É possível considerar então, que para criar é necessário antes inquietar-se, mobilizar ações instantâneas, observar, construir e reconstruir, chegar a resultados/estudos que são caminhos, pois não há na verdade apenas o movimento crucial, mas movimentos, adjacências. A este tipo de condição, a quarentena imposta torna-se um facilitador, pois abre a possibilidade para com o descompromisso de resultados e impõe um tempo e uma percepção diferentes nos quais não há erros, mas caminhos sendo abertos. É inevitavel não relacionar que uma ação leve a outra e que esse acúmulo de informações e vivências dentro do universo artístico possa abrir novos canais por meio de impensáveis associações para que, aí sim, uma ideia possa vir à tona. Ou seja, todas as experimentações e combinações de materiais e técnicas que não ressultaram em algo concreto ou finalizado, são "possíveis adjacentes" sendo criados e que estão além das possibilidades momentâneas. É importante ressaltar que por mais que essas experiementações ocorram, o ambiente de criação sempre deve estar aberto

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

para a materialização de novos experimentos, pois é assim que se constrói um território fertil de possibilidades, pois onde não há possibilidade não há ideia.

Nessa perspectiva as obras aqui apresentadas são o resultado de suas materializações, fruto de combinações e recombinações que vem sendo realizadas há algum tempo, porém, não de forma sistematizada e consciente. Essa maturidade no fazer/pensar vem com o tempo, não o tempo cronológico do artista ou da matéria, mas o tempo do próprio processo. Segundo Ostrower:

> *O individuo, amadurecendo progressivamente, se diferencia dentro de si e, em níveis coerentes embora mais complexos, reorienta-se em seus componentes diferenciados. Alcança novas formas de equilibrio interior. O processo de maturação envolve, pois, uma unificação em maior diversificação; envolve na busca de identidade a possível individualização da personalidade.* (Ostrower, 2011:130)

Essa maturidade no processo passa ao artista a possibilidade em ampliar suas técnicas e procedimentos materiais e conceituais, dando-lhe mais segurança em se apresentar ao mundo, pois suas convicções estão no processo e não apenas no resultado de suas produções. Isso possibilita uma maior solidez e flexilidade de pensamento e produção com relação ao mercado ou a crítica.

> *Por essa razão o processo de criar siginifica um processo vivencial que abrange uma ampliação da consciência; tanto enriquece espiritualmente o individuo que cria, como também o individuo que recebe a criação e a recria para si.* (Ostrower, 2011:135)

Vale ressaltar que as relações estabelecidas aqui neste artigo são fundamentadas posteriormente ao início da produção, pois a necessidade de produzir se fez presente, para só depois haver um propósito de entendimento do caminho artístico percorrido, no entanto, este processo torna-se cíclico, intercalando os momentos de fazer e de fundamentar ao mesmo tempo em que se envolvem num movimento aglutinador.

> *É no Renascimento que os mais importantes textos fundadores, os de Alberti e Leonardo, têm a função de lembrar que a excelência da pintura não poderia ser reduzida unicamente á pratica, ainda que magistral, mas que ela se afirma por meio da teoria. No século XV, observa-se um esforço no sentido de analisar e demonstrar que a arte de pintar é em si, na sua ainda relativa autonomia, um modo de conhecimento da realidade, uma expressão superior das ideias e até mesmo um modo de pensamento, como reivindica Leonardo. As exigências teóricas não podiam ser por si só suficientes nessa luta pelo reconhecimento intelectual e social da pintura empreendida por tratadistas e pintores.* (Lichtenstein, 2004:20-1)

Entender o artista em seu processo é dar liberdade a ele de apresentar o seu entendimento da trajetória, não se trata de achar o inicio desse processo, pois o mesmo já poderia estar incubada a muito tempo, então para essa analise é dado ao artista a possibilidade de agregação e acumulo de informações que vão somando a medida que o artista vai desbobrando o seu pensamento e a sua própria organização e produção.

3. A Arte

Com base nesse processo de erro e acerto realizado em um campo espandido de criação é que se deu a série Materialidade Orgânica — fase II, considerada ainda rastros deixados de uma trajetória. O artista relata que há vários anos vem confeccionando papeis artesanais como uma forma inconsciente de se fazer arte, mas nunca tendo como finalidade o seu entendimento como obra final.

É nesse percurso da observação dos materiais e de como eles vão se delineando e ganhando forma, as vezes mudando sua tonalidade e até mesmo seu estado inicial, que o artista vem acompanhando e se preparando para realizar essa produção da série Materialidade orgânica — 2020/2021. Johnson (2010) relata que a criação parece ser um ato resolvido de forma rápida e abrupta, mas geralmente esse percurso acontece de forma lenta e paulatinamente. As vezes o resultado está ali, mas o artista está tão envolto a esse processo que não consegue enxerga-lo. É necessário que algo aconteça para que ele possa finalmente desnudar e concretizar essa fase do seu processo de criação. Não que seja a última etapa da criação, mas é mais uma etapa concluída, podendo essa fase desdobrar em outros processos e possibilidades.

Para o artista Deni Dias, talvez esse desnudamento possa ter ocorrido quando retomou a releitura de um livro de Antonio Dias que consta uma entrevista do artista relatando o procedimento com os papeis artesanais.

Esse relato muito se aproxima com a experiência vivenciada por Deni Dias 2020/2021, pois foi em um momento de ausência de material e em uma espécie de isolamento imposto ao artista Antonio Dias (Antonio Dias foi para o Nepal por se envolver em ações revolucionárias consideradas subversivas) que surgiu a ideia de produzir papéis feitos com matéria orgânica. Isso fez com que ele repensasse sua relação com a pintura, com a produção e até mesmo com seus auxiliares na constituição de obras de arte.

Devido ao isolamento social causado pela Pandemia houve a impossibilidade de aquisição deliberada de materiais, tornando o acesso mais difícil ou lento, por isso o artista relata que pequenas ações começaram a ser feitas, uma delas foi começar a prestar atenção na quantidade de lixo produzido pela casa

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Fragmentos de papeis realizado por Deni Dias. 2010 — Acervo do artista
Figura 2 · Fragmentos de papeis realizado por Deni Dias. 2010 — 2020 — Acervo do artista

Figura 3 · Antonio Dias, Papel Nepalês feito a mão, barro vermelho, 60cm x 240cm — 1977.
Figura 4 · Nuno Ramos — Sem titulo, técnica mista sobre madeira, 321 x 663 x 235 cm, 1994 -2006. Foto: Eduardo Eckenfels.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Deni Dias. Materialidade Organica — fase II — 50 cm x 40 cm, 2020 — Acervo do artista
Figura 6 · Deni Dias. Materialidade Organica — fase II — 50 cm x 40 cm, 2020 — Acervo do artista
Figura 7 · Deni Dias. Materialidade Organica — fase II — 50 cm x 40 cm, 2020 — Acervo do artista

e a quantidade de materiais que eram descartados e que poderiam ter um potencial criador. Outra referência então veio à memória, as produções de Nuno Ramos que em um processo de acumular/fixar os materiais em uma superficie, dão relevo e forma àquilo que segundo seu entendimento é uma pintura, mesmo se valendo de outros processos e procedimentos para confecção. Esse entendimento torna-se possível desde os modernistas e suas intenções de recriar a figura a partir de colagens, de acúmulos e de apropriações, levando materiais até então entendidos como descartáveis ao nível de arte.

Esse atentar para coisas até então não relevantes começaram a ser notadas e um novo olhar a elas foram empregadas. Junto a todas essas circunstâncias a limitação em poder comprar novos materiais para se produzir foram somadas a "novos processos".

Na prática as ações foram se sistematizando a partir da observação do "comportamento" dos materiais, focando principamente em como ficavam as cores, como era possível extrair um elemento mais duradouro e resistente, que misturas garantiam maior controle do sucesso na confecção, de que maneira era possível construir as formas. No início tudo era explorado, nada era descartado. Dentre alguns dos materiais usados pode-se citar: a fibra do abacaxi, do morango, da casca e da semente de maracujá, do pinhão, palha de milho, etc. Observou-se as formas de rececamento dos materiais e também o contrário, a aglutinação deles triturados com água e cola, os envólucros que davam aos mesmos forma ou condição de armazenamento. Foram exploradas também as maneiras de compor com os materiais criados, os instrumentos e superfícies a serem usados para dar-lhes visibilidade e valor.

Ao analisar as produções vê-se que os elementos compositivos são feitos de uma plasticidade delicada e de formas cujos contornos são determinados por essa condição (ao serem retirados de suas formas às vezes se rompiam ou quebravam), suas cores são tons terrosos, resultado do rececamento e do processo químico que sofre os pigmentos naturais. A junção e sobreposição foram as técnicas escolhidas para compor soluções estéticas.

Conclusão

O isolamento social impôs condições que redirecionaram a percepção dos materiais, do tempo e da forma de produzir. Tudo isso acontece em um movimento entendido pelo artista Deni Dias como uma forma, ainda que prática, de entendimento intelectual do processo artístico. Isto é, o artista produz porque essa condição é a ele inerente, e essa é além de uma forma de expressão e comunicação, também uma forma de entendimento do mundo e de produção científica.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A linguagem da arte entendida como pesquisa exerce um movimento em que sua escrita é compositiva e expressiva em seus materiais, técnicas e qualidade estética. É dando a esses elementos potencialidade perceptiva que se constrói um discurso. A necessidade de tornar isso um algo significativo é trazido a tona mesmo nas mais difíceis situações, abrindo-se para um espectro de caminhos.

Referências

Boden, Margaret A. (1999) Dimensões da criatividade. Tradução: Pedro Theobald. Porto Alegre: Artes Médicas Sul

Gombrich, Ernest (1988). A História da Arte. Rio de Janeiro: Guanabara

Johnson, Steven. (2011). De onde vêm as boas ideias. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar

Linchtenstein, Jacqueline. (2004). A pintura. Textos essenciais. Tradução Magnolia Costa. São Paulo: Ed. 34

Ostrower, Fayga. (2011) .Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Yoko Nishio: a mão como suporte possível de morte, vida e ação em tempos de pandemia

Yoko Nishio: the hand as a possible support for death, life and action in times of pandemic

CLAUDIA MATOS PEREIRA

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre uma série de desenhos da artista visual brasileira Yoko Nishio, realizados diariamente, durante a pandemia da Covid-19 no ano de 2020. Ela publicou um *Diário de Quarentena*, a partir do mês de março, em sua *timeline* do *Facebook*, que se prolongou até dezembro deste ano. Pretende-se analisar o seu processo artístico neste contexto, verificando como a Arte pode se manifestar, mesmo com a ausência de materiais específicos e de espaços usualmente necessários aos artistas. Yoko Nishio utilizou a sua própria mão como o suporte destes desenhos efêmeros, em uma poética artística de superação do caos quotidiano.

Palavras chave: desenho / arte / Covid-19.

Abstract: *This article proposes a reflection on a series of drawings by the Brazilian visual artist Yoko Nishio, made daily during the Covid-19 pandemic in 2020. She published a Quarantine Diary, which has started in March on her Facebook's timeline and lasted until December of this year. It is intended to analyze her artistic process in this context, verifying how Art can manifest itself, even with the absence of specific materials and spaces usually necessary for artists. Yoko Nishio used his own hand as the support of these ephemeral drawings, in an artistic poetics of overcoming everyday chaos.*

Keywords: *drawing / art / Covid-19.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. A mão e a Artista

Gosto das formas que se tornam outras.
— Júlio Pomar, 2014

A mais remota imagem representada do corpo humano — a mão na arte rupestre — data de 39.900 anos, antes do presente. A expressão da mão sobre a pedra é a marca da identidade que torna visível a existência do ser humano. A mão comunica, fala, se expressa. É gesto, sobrevivência. Denota habilidades, capacidades, atuação, movimento. É Presença — Vida — Resistência. Desde a arte rupestre, ela foi representada, no decorrer da história da arte na pintura, escultura, desenho, gravura, fotografia, demais expressões artísticas, assim como no desenho gráfico e publicidade.

Neste breve estudo, a mão se apresenta como suporte para a Arte.

Yoko Nishio é uma artista visual que focaliza o seu olhar para as questões relacionadas à imagem e às periferias urbanas. Ela vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil. Desenvolve a pesquisa "Pintura e materialidade: imagens da violência e do controle." Mestre e doutora em Artes Visuais, é pesquisadora e professora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Em seu doutorado dedicou-se ao tema "Desenhos nas paredes prisionais: traços, riscos e percursos."

As suas três últimas séries de pinturas são: *Praesidium* (pinturas com base em imagens de assaltos registrados por câmeras de segurança, cujos pontos de vista dos cenários e narrativas pictóricas são provenientes destas máquinas), *Bem-te-vi* e *Mirantes* (pinturas com um jogo imaginário, de dispositivos de segurança que invertem os sentidos, ao confundir quem vigia e quem é vigiado) e *Enquadramentos de Bertillon* (onde os retratados, de frente e de perfil, estão de capacetes, gorros e bonés, como formas de escapar da vigilância urbana). Estas obras podem ser vistas no site da artista (Nishio, 2020a), disponível na bibliografia. Em todos os seus trabalhos é possível perceber um pano de fundo que é a preocupação com o medo e as formas de resistência, diante de certas situações-limite da sociedade urbana. Este artigo irá se debruçar sobre mais uma circunstância que assola a humanidade de forma global — a pandemia da Covid-19.

Defronte a este contexto, a artista inicia uma nova série em desenho, cujo processo se distingue dos revelados em sua pintura, mas que mantém a coerência de raciocínio e de conceitos expressos em suas propostas artísticas. Ela cria um *Diário* efêmero, onde a própria mão se torna o suporte pictórico de sua poética.

2. Nada a detém em "um Diário que nada retém"

Esse *Diário*, se escrito fosse, poderia ter início com as palavras de Henri Bergson, em que o autor revela:

> *Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo, a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo* (Bergson, 1999:12).

Neste universo de Yoko Nishio, a parte do corpo em questão é a Mão — um *suporte vivo*, que emana calor, cuja textura deflagra movimento, maciez e sensibilidade. Difere-se de outros suportes inertes e frios.

A artista publicou um *Diário de Quarentena*, a partir de 22 de março de 2020, em sua *timeline* do *Facebook* (Nishio, 2020b). Relatou que uma amiga passava por um período de angústia e de falta de concentração, diante do cenário da pandemia. Um grupo de amigos então lhe propôs uma troca de desenhos através das redes sociais e, desta forma, Yoko Nishio desencadeou um ritmo próprio em seu quotidiano.

Segundo a artista, a sua cabeça era "também um torvelinho de medo e ansiedade" (Nishio, 2020b). Ela cumpria a quarentena no apartamento de sua mãe, longe de seu atelier e de sua casa. Distante completamente de seus materiais artísticos, não havia quaisquer cadernos, papéis, lápis ou tintas para que pudesse se expressar. Devido ao seu abatimento, levou dois dias para enviar um primeiro desenho, realizado a 24 de março, com uma caneta comum, esferográfica — desenho realizado sobre a palma da mão e fotografado.

Assim ela inicia um processo em que — nada a detém — em "um *Diário* que nada retém" (Nishio, 2020b).

As formas da linguagem elaboradas pelos artistas em suas propostas, geralmente se utilizam de códigos próprios e específicos, como resultado inevitável da liberdade da arte (Kosuth,1991), diante das restrições e dos contextos. A arte contemporânea decorre deste exercício de autonomia e de diálogo com a realidade.

O *Diário de Quarentena* torna-se a poética artística do confinamento, para Yoko Nishio. Segundo Franco Berardi (2020: 142) "o ato poético é a emanação de um fluxo semiótico que inaugura no mundo tons não convencionais de sentido." Naquele momento, havia a ausência de materiais para a expressão artística... e a artista escolheu parte do seu corpo como suporte, por que?

> *[...] alguns artistas usam seus corpos como material das artes visuais, com a intenção de colocar a arte num lugar mais próximo da vida. Assim, o corpo, forma e conteúdo ao mesmo tempo, instaura a primazia dos sujeitos humanos sobre os objetos. Ao enfatizar o corpo como arte, estes artistas impuseram a predominância do processo sobre*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *o produto e deslocaram a produção de objetos representativos para a apresentação de ações* (Melendi, 2006: 75).

Essa poética do quotidiano surge como ação e superação do caos — conforme uma entrevista realizada com a artista em janeiro de 2021, onde ela revela: "é muita transformação, é muita suspensão ao mesmo tempo de tudo e de todos. O desenho me colocou neste diálogo." Ainda complementa: "não é uma espécie de controle, não é cura, é uma conversa com o medo" (Nishio, 2021).

A construção simbólica e a reorganização íntima através do desenho possibilitaram à artista a criação de uma nova atmosfera de significação, capaz de uma tentativa em suplantar o caos, utilizando o mínimo de recursos materiais — a caneta e a mão. Poeticamente, Paul Valéry aborda a questão do caos:

> *Vejamos então esse grande ato de construir. Observa, Fedro, que o Demiurgo, ao se dispor a criar o mundo, enfrentou a confusão do Caos. Todo o informe estava diante dele. E não havia, nesse abismo, um só punhado de matéria, que ele pudesse tomar em suas mãos, que não estivesse infinitamente impuro, composto de uma infinidade de substâncias* (Valéry, 2006: 169).

O medo, a incerteza e a angústia surgiram em meio ao clima da pandemia e as oscilações diárias alteraram os ritmos das rotinas, alterando também as relações entre a mente e o mundo, afetando a todos.

> *Félix Guattari fala em "caosmose": o processo de reequilibrar a osmose entre a mente e o caos. Hölderlin fala em poesia como vibração linguística, uma oscilação, uma busca de um ritmo afinado à evolução que envolve ao mesmo tempo mente e mundo* (Berardi, 2020: 142)

Não só o sentido da desesperança, mas a sensação de que há um mal que nunca passa, como também o medo constante da contaminação, aliado às novas rotinas exaustivas de limpeza de objetos, de compras e protocolos, fazem com que o ser humano busque alguma forma de manter-se são.

Este projeto com o desenho era uma tentativa de equilibrar o caos interior-exterior através de um diálogo, afirma Yoko Nishio:

> *É uma espécie de conversa com o medo. Colocar o medo para conversar. Neste diálogo: rir dele, colocá-lo do lado, na convivência, como se fosse um diálogo com a iminência da perda de tudo...da perda — não de uma pessoa — mas de tudo, da perda de uma realidade! A gente começa a sentir a angústia da perda do presente mesmo, do que se tem, do que se é. Como a gente vai sair depois desta pandemia?* (Nishio, 2021)

Neste período de quarentena, a artista dedicou-se também à leitura de dois livros *Asfixia* e *Depois do futuro,* de Franco Berardi. Ela comenta que as obras foram escritas antes da pandemia, mas se encaixam perfeitamente ao contexto, pois tratam de uma crise distópica, de uma crise de futuro, "de tudo isso que nós não somos, porque nós não temos futuro" (Nishio,2021). Segundo o autor, "a utopia demora a morrer no século que acreditou no futuro, e sua última manifestação é a utopia virtual" e complementa que esta "floresce viçosa e colorida na última década do século XX" (Berardi, 2019).

O ambiente virtual acaba por abrigar o *Diário de Quarentena* neste contexto e cenário pandêmico, como única possibilidade viável de exposição, em tempos de isolamento social. As redes sociais, plataformas digitais e demais tecnologias se sobressaem com maior força a nível mundial, em termos de trabalho, comunicação, divulgação e disseminação de conhecimento, devido ao confinamento.

2.1. O processo — Asfixia e Respiração

Asfixia — Desenho — Respiração. Entre o ritmo da Asfixia e da Respiração está o Desenho.

O processo desencadeia também uma cadência, uma melodia própria. A escolha do tema, o desenho na palma da mão, a fotografia, a lavagem das mãos, a divulgação da fotografia nas redes sociais. Sentir — Pensar — Desenhar — Fotografar — Lavar — Divulgar.

Ritualística — todos os dias Yoko Nishio desenhava na palma de sua mão. Era o primeiro ato realizado por ela, ao acordar, para tirar a "sensação de vulnerabilidade." "Ter uma ação...ter um compromisso com o desenho, me equilibrava, me minha punha no eixo. Virou um rito de abertura do dia" (Nishio, 2021).

Esse contato, a partir de parte do seu corpo como suporte, tornou-se também uma experiência identitária, de registro de um tempo fugaz de existência. Sobre o corpo, a autora Patrícia Franca afirma:

> *Pelo simples fato de o artista criar sentidos pelo seu corpo, ele vive uma experiência única: a de ser testemunha de uma realidade ou de uma realização que a sua linguagem produz e reflete* (Franca, 2006: 191).

Seus desenhos eram feitos rapidamente. Para ser um exercício diário, deveria ser fácil de se cumprir. Em média, ela gastava cerca de cinco minutos para realizá-lo e depois uns dois minutos fotografá-lo. Para Yoko Nishio, a mão é um suporte antigo da prática de apontamento, esquema, rascunho, anotação de um numero de telefone ou bilhete. A caneta esferográfica Bic, utilizada, servia como anotação e "escrita de um *Diário* em uma situação pandêmica, sem

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

nenhuma pretensão de funcionar como material artístico." Seria a ideia da escrita e "da retensão de uma visualidade" (Nishio, 2021).

Neste *Diário de Quarentena* o nascer e renascer íntimos estão presentes nos ritos quotidianos voláteis. Esta questão abordada no *Diário* é individual, no entanto, é também coletiva e sobretudo global.

Uma Categoria Híbrida — assim considera a artista, pois cada trabalho é a fotografia de um desenho efêmero. Yoko Nishio (2021) afirma que o projeto tem mais força como desenho, mas só pode ser visto através da fotografia. Há também a expressão de um pensamento compositivo. O que ela apresenta, está cortado. "Eu tenho fotos da mão inteira, mas eu não gosto. O corte é também um desenho." A primeira vez que ela fotografou cortando, pensou: "... parece um vírus... a mão parece um pouco as espículas, as linhas do vírus..." Ela ficou satisfeita com o tipo de proporção do quadrado e ressalta que há também um pouco do pensamento fotográfico, mas é pouco. "A força da proposta consiste no ato de desenhar mesmo, sobre a mão — como uma problemática do desenho" (Nishio, 2021).

Para que o desenho funcionasse neste suporte, diante da escala reduzida, a artista tentou equacionar duas questões: o assunto (o contexto da pandemia) e a realidade de desenho. Optou por pequenos objetos corriqueiros de sua preferência, que permitiram uma melhor centralização na palma da mão, com um certo foco e "que falavam do toque" (Nishio, 2021).

O Toque — um olhar que mapeia superfícies. A artista está na casa de sua mãe e somente ela faz o contato com o exterior, mantendo protocolos de segurança necessários. Yoko Nishio (2021) descreve: "Eu não toco maçanetas, por exemplo, eu abro por cima. Eu mapeei as superfícies comuns da gente. Onde ela toca, eu não toco." Essa foi a sequência que lhe trouxe maior satisfação em realizar. "Gosto muito das maçanetas, do interruptor, das torneiras, na verdade é o meu olhar para a mão atuando nas superfícies da casa."

A torneira — que a acompanha todos os dias em seus ritos de lavagem das mãos, em tempos de pandemia — foi o primeiro desenho desta série (Figura 1). Desenhos de copos, vasos de plantas e santos (Figura 4), objetos simples (Figuras 2 e 6), maçanetas de portas (Figura 5) entre outros (Figuras 1 a 10), se seguiram, até o dia 31 de dezembro de 2020. Alguns desenhos desta série foram publicados na *Revista Pandemônio_2_3* (Nishio, 2020c).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 24/03/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.
Figura 2 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 25/03/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 26/03/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.
Figura 4 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 27/03/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 08/04/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.
Figura 6 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 27/04/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2.2. "Apagamento"

Neste exercício diário de Yoko Nishio, *o ato de fixar é, ao mesmo tempo, o ato de perder, apagar.*

O desenho transforma a palma da mão em uma testemunha efêmera da pulsação de vida, que rapidamente se torna abrigo de um vazio habitado.

"O apagamento é uma elaboração do risco de morte" (Nishio, 2021).

A artista está até hoje na casa da sua mãe, a Srª Maria do Socorro Lucena Nishio, desde o início da pandemia. Dentre os objetos, que são — todos da mãe — Yoko Nishio também a representou, algumas vezes, sentada (Figura 3) e através de desenhos do corpo e do rosto (Figuras 7 e 8).

No manuseio das mãos, a tinta manchava. Assim relembra: "Logo que eu lavava as mãos, também percebi que ganhei uma outra série, que era o *Apagamento*. Guardei as fotos dos desenhos lavados." Ela relata que este exercício não foi rigoroso. "Os desenhos eram quase fantasmagóricos na mão. Desenhar era uma maneira de elaboração das perdas e da possibilidade deste risco iminente." A artista complementa: "era uma maneira não de antecipar, mas de imaginar este risco. Imaginar fazendo, imaginar desenhando. Uma maneira de conviver com o medo, de conviver com um fantasma" (Nishio, 2021).

Na figura 8, a artista destaca: "a minha mãe sendo apagada é o que mais me dói: é o que me permeia nessa pandemia. Ela é o centro afetivo deste registro" (Nishio, 2021).

Os desenhos quotidianos efêmeros se apagaram, nesta ação de pela vida, através da higienização das mãos.

2.3. Desenhos — Contagem do Tempo

Desenhos — Yoko Nishio realizou mais de trezentos desenhos. Primeiramente ela realizou uma série de desenhos figurativos (Figuras 1 a 8). Logo após, iniciou uma sequência com traços similares a uma "contagem de presos, um estereótipo de contagem de tempo. Eram exatamente sete traços, como se fosse uma semana fechando, ao final." Linhas similares àquelas encontradas em algumas paredes de presídios, ou espaços prisionais. Sobre o desenho da Figura 9, ela conclui: "havia o momento em que eu me via prisioneira nesta condição, com aqueles traços..."(Nishio, 2021)

Após esta sequência, alterou os seus desenhos para a representação de números (Figura 10) e assim, ela explicou: "por exemplo, se eu estivesse no 19º dia, e então eu desenharia o 19." Yoko Nishio revelou que talvez o seu trabalho tivesse uma referência ao artista japonês On Kawara (1933-2014), quando ela começou a desenhar só o número na palma da mão. Prolongou esta dinâmica até o dia 31 de dezembro, desenvolvendo uma numeração (Nishio, 2021).

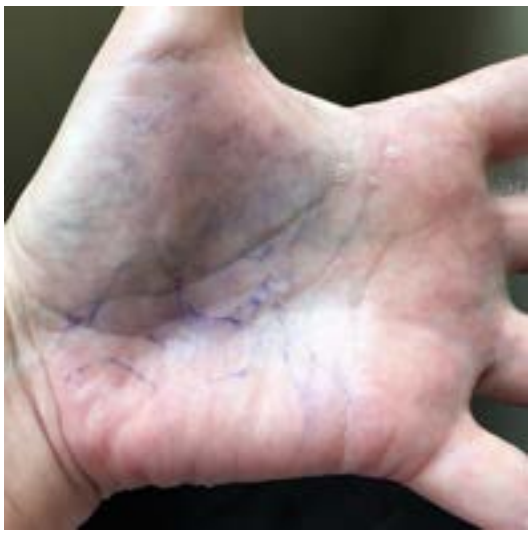


Figura 7 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 05/04/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.
Figura 8 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena — Apagamento," desenho lavado, previamente realizado em caneta esferográfica sobre a mão da artista, em 05/04/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O Tempo — A contagem nos desenhos terminou no número 351, no fim de dezembro. Yoko Nishio percebeu que errou, já que o seu primeiro desenho foi a 24 de março e o ano completo possui 365 dias. A contagem está incorreta. É provável que tenha ocorrido o erro na passagem da sequência dos traços (Figura 9) para a sequência numérica (Figura 10). Ela relembra que a sua tese de doutorado foi sobre o presídio e comenta sobre a situação de aprisionamento, em que a pessoa se sentia perdida no tempo.

> *Para Henri Bergson, o tempo é definido do ponto de vista de nossa consciência da duração. O tempo é a objetivação do ato sensível e consciente de respirar realizado por um organismo biológico. A respiração individual é concatenada com as respirações de outros, e é a essa correspiração que chamamos "sociedade". Sociedade é a dimensão em que durações individuais são rearranjadas em um intervalo de tempo compartilhado* (Berardi, 2020:144).

Pode-se refletir, a partir desta perspectiva supracitada, que se não há o "intervalo de tempo compartilhado", como normalmente o ser humano está habituado, o isolamento e o confinamento, provavelmente, são capazes de alterar a sua noção de temporalidade. Yoko Nishio (2021) revela: "talvez a falha nesta contagem reverbere a própria condição de isolamento."

Na Figura 10 observa-se a "pele funcionando como signo — a pele sendo maltratada pela lavagem" (Nishio,2021). A artista ressalta a sua preferência pelas fotos em que a mão se apresenta em descamação.

Esta topografia epidérmica é uma textura que delineia a presença daquilo que se desfaz em nós –*a presença da impermanência*.

Conclusão

A mão: suporte que abriga um desenho — como um *flash* do tempo. A temperatura, o suor que dilui e mancha os traços. A água, o sabão e o álcool apagam a história, as memórias do registro. A água sanitária descama, redesenha a pele, redesenha a vida. Tudo se desfaz em um apagamento, prevalecendo novamente a permanência da cor e do tônus da epiderme. Como diria Adélia Prado (2003) em seu poema *A Serenata*, de 1976, resta "a pele assaltada de indecisão."

Deixai fazer, trabalho invisível. Mas a obra, por natureza, dá ao visível o que lhe pertence. Na fruição desse visível, o pôr a nu, tornado utilização, torna-se, também ele, obra. Obra que vive da tensão entre o que é conhecido e o que acaba de ser realizado e lhe escapa (Pomar, 2014: 35).

Esta indecisão quotidiana, este trabalho visível-invisível, aquilo que escapa pela condição do efêmero e o que transcende, é o caráter que permeia a obra

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 9 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 22/07/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.
Figura 10 · Yoko Nishio, "Série Diário de Quarentena," desenho de caneta esferográfica sobre a mão da artista em 21/08/2020. Fonte: fotografia cedida pela artista.

Diário de Quarentena e lhe configura a força nesta tripla condição cíclica entre angústia, vida e morte — onde a ação se apresenta constante.

No contexto da Covid-19, o toque das mãos, pode levar ao contágio. A Arte sempre encontra meios de se manifestar. Yoko Nishio (2020b) revela: "E a mão, na sua tripla contradição, é o suporte possível de morte, vida e ação."

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA), pelo apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Berardi, Franco (2020) *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. São Paulo: Ubu Editora. ISBN-10: 8571260613 e ISBN-13: 978-8571260610.

Berardi, Franco (2019) *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu Editora. ISBN-10: 8571260214 e ISBN-13: 978-8571260214.

Bergson, Henri (1999) *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: ISBN 85-336-1021-1.

Franca, Patrícia (2006) "O lugar da imagem." In: Nazario, Luiz & Franca, Patrícia (org.) *Concepções Contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. ISBN: 85-7041-581-8. pp. 68 -77.

Kosuth, Joseph (1991) *Art After Philosophy and After Collected Writings, 1966–1990*. Massachusetts; The MIT Press. ISBN: 0-862-11157-8.

Melendi, Maria Angélica (2006) "Corpos residuais." In: Nazario, Luiz & Franca, Patrícia (org.) *Concepções Contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. ISBN: 85-7041-581-8. pp. 68 -77.

Nishio, Yoko (2020a) Projetos/Séries. [Consult. 2020 -12-10]. Disponível em URL: https://yokonishio.com.br/projetos-series/

Nishio, Yoko (2020b) *Série — Diário de Quarentena*. [Consult. 2020 -12-01]. Disponível em URL:
https://www.facebook.com/yoko.nishio.52

Nishio, Yoko (2020c) Diário de Quarentena. *Revista Pandemônio_2_3*. São Paulo/Foz do Iguaçu: Limiar edições. [Consult. 2021-01-21].
Disponível em URL: https://issuu.com/limiar.edicoes/docs/pandemonio_volume_2_3

Nishio, Yoko (2021) *Entrevista* [via plataforma Zoom] Portugal-Brasil. [Realizada em 2020 -01-24].

Pomar, Júlio (2014) *Da cegueira dos pintores. Parte escrita II. 1981-1983*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar. ISBN: 978-989-8566-43-0.

Prado, Adélia (2003) *Bagagem*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record. ISBN: 978-85-01-06503-2.

Valéry, Paul (2006) *Eupalinos ou O arquiteto*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 85-7326-005-X.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Nota biográfica

Cláudia Matos Pereira é artista visual e investigadora do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA), onde faz parte do Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património — "Francisco de Holanda." As suas principais linhas de investigação são: Arte e território, Imagem e Cultura, Pintura, Arte e ecologia, História da Arte Brasileira.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8196-6995

Email: claudiamatosp@hotmail.com

Morada: Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058, Lisboa, Portugal.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Lanternas Flutuantes: Arte participativa comunitária na obra do artista colombiano Ricardo Moreno

Floating Lanterns: Community participatory art in the work of Colombian artist Ricardo Moreno

CLÁUDIA VICARI ZANATTA* & MÁRCIA MACHADO BRAGA**

*AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, R. Sr. dos Passos, 248 — 90020-180 — Centro Histórico, Porto Alegre — RS, Brasil.

**AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, R. Sr. dos Passos, 248 — 90020-180 — Centro Histórico, Porto Alegre — RS, Brasil.

Resumo: O presente artigo centra-se em três eventos-acontecimentos realizados entre 2014 e 2018 pelo artista colombiano Ricardo Moreno e por parte da comunidade da Ilha da Pintada, em Porto Alegre (RS, Brasil). A partir de "Noite das *Lanternas Flutuantes* (dezembro de 2015), Vagalumes no Jacuí (junho de 2016) e *Mboitatá no rio Jacuí* (dezembro de 2016) são observados a metodologia e os processos de trabalho articulados pelo artista que compuseram sua tese de doutorado em poéticas visuais: Lanternas Flutuantes: *Práticas Artísticas de participação com a comunidade das Ilhas na era do Antropoceno.*

Palavras chave: Ricardo Moreno / práticas artísticas comunitárias / Ilha da Pintada / lanternas flutuantes / Porto Alegre.

Abstract: *This article focuses on three events-events held between 2014 and 2018 by Colombian artist Ricardo Moreno and by the community of Ilha da Pintada, in Porto Alegre (RS, Brazil). Starting with Night of the Floating Lanterns (December 2015), Vagalumes no Jacuí (June 2016) and Mboitatá no Rio Jacuí (December 2016), the methodology and work processes articulated by the artist composed their doctoral thesis in visual poetics: Floating Lanterns: Artistic Practices of participation with the community of the Islands in the Anthropocene era.*

Keywords: *Ricardo Moreno / community artistic practices / Pintada Island / floating lanterns / Porto Alegre.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1.Introdução

Ricardo Moreno é um artista colombiano que nasceu na cidade de Bogotá. Sua poética está diretamente vinculada ao meio acadêmico, sendo professor universitário e um dos fundadores do *Programa de Artes Plásticas y Visuales* da Universidad del Tolima (Colômbia). Moreno estudou Artes Visuais na Universidade Nacional da Colômbia e mestrado na Universidade de París VIII, desenvolvendo, durante este período, projetos em arte participativa como: *Pátio de Brujas, Luz y Color* e *Luciérnagas UT* (Figuras 1, 2 e 3). Em 2014, o artista viaja ao Brasil afim de dar sequência aos seus estudos no curso de doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No presente artigo vamos nos deter na série de proposições artísticas desenvolvidas por Moreno em colaboração com habitantes de uma ilha localizada na periferia da cidade de Porto Alegre — RS.

Entre 2014-2017, o artista desenvolveu sua pesquisa junto à comunidade do Bairro Arquipélago, na Ilha da Pintada em Porto Alegre. Habitar a mesma cidade e frequentar a mesma universidade que Moreno permitiu às autoras deste artigo acompanhar os processos de trabalho de Moreno e vivenciar os eventos coletivos realizados no contexto social e ambientalmente vulnerável que constitui o território das ilhas da capital do Estado. É a partir destas experiências, discutidas na tese de doutorado de Moreno, intitulada *Lanternas Flutuantes: Práticas Artísticas de participação com a comunidade das Ilhas na era do Antropoceno,* que são tecidas as considerações no presente artigo.

2. O artista e a cidade Porto Alegre

A relação de Ricardo Moreno com a cidade de Porto Alegre ocorreu ainda na sua infância quando, segundo o artista, observava mapas em livros antigos de geografia do seu avô, assim como se sentia tocado ao ver, também em livros, reproduções das pinturas do artista uruguaio Pedro Figari (Figura 4).

> *Como sabía que Figari era uruguayo y Montevideo en los mapas se veía cerquita de Porto Alegre, siempre me imagine esta ciudad como un puerto de las Antillas, muy colorido, alegre y donde los negros se la pasaban de rumba en rumba y pachanga tras pachanga. Siempre desde muy niño pensé que me gustaría ir a esa ciudad con ese nombre tan bonito.* (Moreno, 2020:s.p.)

Percebe-se, na afirmativa de Moreno, que o cenário descrito não condiz com o território de Porto Alegre; provém da imaginação de uma criança a partir do que lhe foi apresentado pelo avô. Nota-se também a importância dos nomes, pois a lembrança do nome da cidade perdurou na memória de Moreno, fazendo com que ele se deslocasse, décadas depois, até a região sul do Brasil para ver,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Pátio de Brujas (2008 — 2011), município de Ráquira, departamento de Boyacá, Colômbia. Fonte: Ricardo Moreno.
Figura 2 · Instalação lumínica Luz y Color (2012,) município de Ambalema, departamento de Tolima, Colômbia. Fonte: Ricardo Moreno.

Figura 3 · Luciérnagas UT (2013), Ibagué, departamento de Tolima, Colômbia. Fonte: Ricardo Moreno.
Figura 4 · Pedro Figari, Candombe (1921). Óleo sobre tela. Fonte: Malba: https://coleccion.malba.org.ar/artistas/figari-pedro/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

"com seus próprios olhos", e experienciar, a cidade que, durante muito tempo, povoou, e encantou, seu imaginário.

Quando Moreno chega a Porto Alegre, juntamente com a esposa Marcela e o cão Güero, se depara com uma cidade muito diferente da que imaginara. Como muitas capitais brasileiras e latino-americanas, Porto Alegre constitui-se a partir de um tecido complexo, feito de alegrias, tristezas, igualdades, desigualdades, sombras e luzes. De 2014 a 2017, Moreno vai viver intensamente tal complexidade, habitando e estudando em bairros que contrastam vivamente com o local onde sua pesquisa de campo irá se desenvolver.

Moreno relata o impacto que o Guaíba, o rio que banha a cidade (há uma discussão sobre a classificação do Guaíba, palavra de origem tupi que significa brejo, pântano — lagoa (gua) aíba (ruim)-, pois muitas vezes é considerado um lago, uma laguna ou até mesmo um estuário), lhe causou, logo em sua chegada, despertando o desejo de trabalhar junto à água, nas ilhas (Figura 5). Não demorou muito para que o artista manifestasse essa intenção para os amigos residentes na cidade, os quais, acabaram por apresentar-lhe a Ilha da Pintada e aproximá-lo de uma associação comunitária existente no local. É nesse contexto que o artista passa a desenvolver sua pesquisa, a partir de experiências anteriores voltadas à arte participativa comunitária.

Na proposta realizada em Porto Alegre, Moreno irá relacionar sua produção não somente ao contexto local da cidade, mas também ao cenário do antropoceno no século XXI, no qual a crise ambiental se acirra fortemente. A Ilha da Pintada é impactada diretamente por tais mudanças, tendo sofrido constantes cheias ao longo do período no qual o artista trabalhou no local.

3. O conceito de Prática Artística de Participação Comunitária (PAPC) e Prática Artística Colaborativa (PAC)

Em sua pesquisa, Moreno irá trabalhar com dois conceitos: Prática Artística de Participação Comunitária (PAPC) e Prática Artística Colaborativa (PAC). Trata-se de processos vinculados à participação de grupos de pessoas ou indivíduos que constituem uma comunidade e atuam em um projeto de modo colaborativo. Em Porto Alegre, a comunidade à qual Moreno se vinculou foi principalmente a de pescadores da Ilha da Pintada, embora o trabalho estivesse diretamente relacionado também a escolas públicas locais.

A Prática Artística de Participação Comunitária (PAPC) segundo Moreno, seria: "uma estratégia de trabalho e organização comunitária que permite construir coletivamente, nesse caso específico, uma obra de arte que envolva todas as contribuições, todos os conhecimentos e esforços dos diferentes grupos e redes sociais que constituem a comunidade." (Moreno: 2018:24)

Em relação à metodologia, importante referencial teórico para a pesquisa deste artista é o pensamento do sociólogo colombiano Fals Borda, o qual propõe um método de trabalho dialógico, horizontal e participativo: Investigação-Ação Participativa (IAP). Tal enfoque busca fomentar que a comunidade assuma o protagonismo nos projetos desenvolvidos, buscando autonomia, sendo o pesquisador um partícipe a mais.

Vinculada a essa metodologia, Moreno se coloca como: "... um artista em disponibilidade, que se aproxima da comunidade de maneira horizontal para realizar com as redes locais uma rede maior que envolva mais pessoas dispostas a participar da realização de um projeto que tem como objetivo criar e realizar uma obra de arte *da* comunidade *para a* comunidade." (Moreno, 2018:28)

Pode-se indicar que a metodologia de Moreno no trabalho PAPC na Ilha da Pintada, considerando a dinâmica da Investigação-Ação Participativa, esteve focada em: a) participação em reuniões comunitárias como *observador participante*; b) realização de notas de campo compostas de registros escritos, fotografias, vídeos e desenhos; c) participação implicada nas festividades e outros eventos da comunidade; d) desenvolvimento de três laboratórios criativos no contexto escolar público da ilha; e) criação de laboratórios e realização colaborativa com as escolas e pescadores locais dos eventos: *Noite das Lanternas Flutuantes* (2015), *Vagalumes no Jacuí*, (2016) e *Mboitatá no rio Jacuí*, (2016).

As etapas metodológicas listadas acima não ocorreram de modo estanque e muitas delas permearam o processo do início ao fim, como por exemplo, a realização dos registros de imagens. Também foram constituídas de tempos diferenciados, pois o período de aproximação e de busca de integração às atividades da comunidade demandaram quase dois anos de convívio mútuo (artista e habitantes da Ilha da Pintada) e de tratativas para viabilizar a construção colaborativa dos projetos.

Neste processo, Moreno (2017) chama a atenção para o fato de que não há uma fórmula para desenvolver seus trabalhos, mesmo tendo realizado diversas ações em diferentes contextos coletivos; cada vez que o artista chega a uma comunidade é como se fosse a primeira pois é "necessário reinventar-se, adaptar-se, com certeza as experiências anteriores podem sugerir uma ideia, mas é preciso ter claro que cada grupo social é único e bem diferente." (Moreno, 2018:236)

4. Noite das Lanternas Flutuantes

Trata-se do primeiro de três eventos-acontecimento realizados a partir das práticas que envolveram parte da comunidade da Ilha da Pintada em um longo processo de aproximação, convivências, trocas e negociações.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Imagem da Ilha da Pintada localizada a poucos metros da cidade de Porto Alegre (2021).
Fonte: Google Maps.
Figura 6 · Noite das Lanternas Flutuantes, (2015).
Fonte: Ricardo Moreno.

Noite das Lanternas Flutuantes é um projeto proposto inicialmente pelo artista para a realização de uma instalação lumínica na Ilha da Pintada. Tal proposta é apresentada para a comunidade que, por sua vez, é convidada a trabalhar conjuntamente na sua realização, participando com ideias, aportando metodologias e saberes locais. Objetivamente o projeto envolveu a realização de laboratórios em uma escola pública para a troca de saberes entre estudantes, professores, pescadores e artista, cada qual aprendendo e ensinando conjuntamente a partir de seu contexto específico de conhecimento. Este primeiro laboratório resultou na construção de luminárias confeccionadas a partir de materiais reciclados para serem dispostas no rio. O processo mobilizou alguns pescadores, mas, principalmente, alunos e professores da Escola Municipal de Ensino Infantil (EMEI) que se envolveram em todos os momentos do processo, desde a coleta dos materiais, passando por desenhos e estudos, até a confecção das luminárias propriamente ditas.

O evento, realizado no molhe da Colônia de Pescadores Z5 no dia 16 de dezembro de 2015, compreendia, além da instalação lumínica, uma exposição fotográfica (Figura 6). No entanto, no dia programado para o evento, não foi possível colocar as lanternas no rio, pois às condições climáticas desfavoráveis não permitiam que as mesmas se mantivessem flutuando. Os participantes decidiram então exibir as luminárias produzidas no espaço em frente à Associação de Pescadores (Figura 7).

Por outro lado, através da exposição fotográfica realizada no espaço interno da Associação era possível acompanhar todas as etapas do processo de realização do projeto registradas pelo artista e pelos demais participantes. A exposição, montada pelas professoras da EMEI, estava composta por 254 fotografias de tamanho A4 impressas em preto e branco.

Segundo o artista:

> *En el proyecto "Lanternas Flutuantes" la relación se realiza con una comunidad con una larga historia de vida común, las personas participantes conocen y comparten su territorio, conocen a sus vecinos, sus historias personales y han creado en el tiempo redes sociales bastante solidas. Cada quien sabe que puede esperar de su vecino. En las Islas los aspectos de geografía física y condiciones ambientales han propiciado que se formen fuertes redes y lazos de solidaridad entre la comunidad. Aspectos que fueron visibles e incidieron en la realización del proyecto.* (Moreno, 2020:s.p.)

4.1. Vagalumes no Jacuí

O evento *Vagalumes no Jacuí* foi a segunda tentativa de instalar as luminárias flutuantes, aqui chamadas de vagalumes, no rio Guaíba. Neste momento foi

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Noite das Lanternas Flutuantes, (2015). Fonte: Ricardo Moreno.
Figura 8 · Vagalumes no Jacuí, (2016). Fonte: Ricardo Moreno

desenhado e planejado, conjuntamente com os pescadores, um sistema que distribuía as luminárias no rio através de uma estrutura de cordas, as quais formavam uma grande rede, que unia as luminárias fixadas em bases de isopor (Figura 8). Artista e pescadores também estudaram juntos as melhores datas para a realização do evento a fim de que não coincidisse com a época de maior incidência de ventos ou intempéries.

Nesta oportunidade, os "Vagalumes" iluminaram a ilha a partir do rio para alegria de realizadores e público (Figura 9). Segundo Moreno:

> *El evento acontecimiento "Vagalumes no Jacuí", quiere traer a la memoria de las personas mayores que asisten, participan o colaboran; los eventos naturales que hasta hace algún tiempo fueron normales, como eran el encontrar esos pequeños insectos que iluminaban efímeramente los campos, las orillas de los ríos y los bosques, y que, casi de manera imperceptible, fueron desapareciendo hasta "extinguirse" a causa de nuestra presencia en los lugares que ocupaban. Pero, al mismo tiempo, este evento — acontecimiento tiene como intención que los jóvenes y niños se enteren de ese mundo que desapareció, pero que de manera irónica estamos en capacidad de "reconstruir" artificialmente a través del arte.* (Moreno, 2018:213)

Em dado momento, e para a surpresa de todos, durante o evento surge o barco *A Paz do Vale I,* do pescador Luciano, todo decorado com lanternas, a navegar por entre a instalação realizando uma performance que proporciona ao público experienciar um evento cheio de luminosidade no meio da noite escura.

4.2 Mboitatá no rio Jacuí

Mboitatá no rio Jacuí (Figura 10) é outra proposta similar a anterior, mas que foi realizada para festejar o final do ano coincidindo com o evento tradicional na ilha que é a *Pesca do Lixo*, evento anual de coleta de lixo proveniente de Porto Alegre e de outras localidades e que se acumula no rio Guaíba. Tal iniciativa é promovida pela Colônia de Pescadores do Arquipélago. Moreno afirma que a comunidade percebeu que:

La imagen de los faroles instalados en el río, con algunas otras luces que se movían en lo oscuro de la noche, se asociaron a algo sencillo, nada complicado y de una belleza especial que estuvo al alcance de todos y que podría ser nuevamente reproducida o reinventada en cualquier momento. (Moreno,2018:369)

Como nos processos anteriores, o planejamento deste evento se deu mediante conversas e reuniões, gerando o *Mboitatá no rio Jacuí,* terceiro e último evento realizado neste processo de convivência entre o artista e a comunidade. Foram produzidas cerca de 800 luminárias confeccionadas a partir de garrafas PET de cinco litros, as quais foram dispostas nos barcos dos pescadores que

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 9 · Vagalumes no Jacuí, 2016.
Fonte: Ricardo Moreno
Figura 10 · Mboitatá no rio Jacuí,
2016. Fonte: Ricardo Moreno.

desfilaram em frente a Colônia de pescadores no fim da tarde/noite de 18 de dezembro de 2016.

Conclusão

> *El artista es un actor protagonista en disponibilidad, que tiene que desarrollar actividades de artista informador250, artista educador, artista gestor, artista propositor, y en mi caso específico el de artista Ch´usay Akapacha. (combinación de palabras del quechua y aymara que traducido quiere decir "que viaja por esta tierra") lentamente y tomándose el tiempo de conocer. Es importante anotar también que cuando se viene de un lugar distante, se llega a una localidad para instalarse en la condición de inmigrante, lo que lo convierte en un artista como inmigrante y que no tiene nada en común con la idea que circula en los países hispanohablantes de artista extranjero.* (Moreno, 2018:251)

Na afirmativa acima, percebe-se o desejo de Moreno de buscar que as ações, desde seu planejamento até sua realização final, tenham uma metodologia dialógica, na qual o artista atue como um mediador entre diferentes instâncias (contexto educacional, acadêmico, pescadores da Ilha da Pintada). Também existiu preocupação em envolver todas as faixas etárias nos processos, desde crianças até idosos, bem como diferentes conhecimentos e saberes (oriundos da academia, do contexto local e da vida cotidiana no contexto do Arquipélago).

Embora haja essa busca por instâncias de participação horizontal, nota-se, a partir dos materiais consultados, (tese, relatos e entrevista realizada com o artista), que a narrativa dos processos é feita por Moreno. Isso fica explicitado especialmente quando os projetos passam a figurar na instância acadêmica, pois Moreno é o autor da escrita (da narrativa) e é quem seleciona as imagens que irão compor sua tese. Mesmo assim, na prática vivencial dos projetos a noção de autoria em alguns momentos foi diluída, como no caso das exposições fotográficas coletivas na Ilha da Pintada, na qual nenhum autor indicou quais das imagens havia produzido.

Aspecto importante nas três propostas apresentadas neste artigo é a não exibição em galerias ou museus do que foi realizado, sendo que o trabalho tem sua finalização mediante os eventos-acontecimentos na comunidade e a tese escrita pelo artista. Essa intersecção academia-comunidade nos parece indicar que o foco principal do artista é estar próximo aos parceiros com quem as propostas foram desenvolvidas ao longo do tempo, os coautores dos projetos e companheiros da caminhada desenvolvida ao longo dos quatro anos. É, provavelmente, nessas instâncias que o trabalho realizado tenha sua maior significação para todos os envolvidos nos processos de trabalho dos três eventos abordados no presente artigo.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Agradecimentos
As autoras agradecem ao artista Ricardo Moreno a disponibilidade e concessão de entrevista e à Propesq UFRGS o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Fals Borda, Orlando. (1978) Campesinos de los Andes. Ediciones Punta de Lanza. Bogotá.

Moreno, Ricardo. (1989).Video "El paisaje". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uzTv2NOP2Uk&t=5s. Acesso em: outubro de 2020.

Moreno, Ricardo. Lanternas flutuantes: práticas artísticas de participação comunitária com habitantes das ilhas no bairro Arquipélagos em Porto Alegre, na era do Antropoceno. Tese de Doutorado. UFRGS, 2018.Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/178630. Acesso em: outubro de 2020.

Moreno, Ricardo. Vagalumes no Jacuí. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s-9H50bw6-M. Acesso em: outubro de 2020.

Moreno, Ricardo. Vagalumes no Jacuí Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JdhboA3lTrE&t=8s. Acesso em: outubro de 2020.

Moreno, Ricardo. M´Boitata no rio Jacuí. Rio Iluminado Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=74jLtvv4-3c&t=480s. Acesso em: outubro de 2020.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

MARCELLO GRASSAMANN: poética da linha no desenho e na calcogravura

MARCELLO GRASSAMANN: poetics of the line in drawing and calcogravure

CLAUDIO LUIZ GARCIA

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Arte Visual, Rodovia Celso Garcia Cid, PR-445, Km 380 — Campus Universitário, CEP 86057-970, Londrina, Paraná, Brasil.

Resumo: Este artigo visa a investigar o sentido de poética para interpretar, fenomenologicamente, a linha de Marcello Grassmann em um desenho e duas gravuras. O sentido de poética está ligado ao processo de criação do artista. A transposição da linha do desenho para a calcogravura foi realizada por meio de uma solução singular. Estes tópicos são os eixos norteadores das interpretações que se seguem.

Palavras chave: Linha / Marcello Grassmann / Desenho / Calcogravura.

Abstract: *This article aims to investigate the sense of poetics to interpret, phenomenologically, Marcello Grassmann's line in a drawing and two engravings. The sense of poetics is linked to the artist's creative process. The transposition of the line from the drawing to the calcogravure was performed using a singular solution. These topics are the guiding principles of the interpretations that follow.*

Keywords: *Line / Marcello Grassmann / Drawing / Calcogravure.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Apresentação

Enquanto criador, comentei sobre a obra de Marcello Grassmann e assinalei a linha de seu desenho para investigar um sentido de ser criador sobre outras obras. Meus comentários estão dirigidos para três obras do artista: duas calcogravuras e um desenho.

Encontrar capacidades de juízo a partir de uma suspensão do julgamento das figuras, das relações espaciais entre elas, das manchas, da sua imaginação perturbadora foi meta permanente. Quando encontrei essa suspensão de juízo, apareceu um único elemento em comum nestas obras, isto é, a linha, desenhada e gravada, coexistiu na minha consciência a partir das obras. O problema de ser criador requer um encontro com aquilo que aparece como "verdade" desvelada mais pela obra do que pelo artista. Portanto, a poética da linha foi o único caminho encontrado para eu escrever este texto.

Busquei essa "verdade" na linha sob um ponto de vista fenomenológico. Para o XII Congresso Internacional, o "sobre" — uma preposição retirada do tema, "Criadores Sobre outras Obras" — ganhou sentido indicado por Martin Heidegger, quando responde a seu interlocutor: "No título de seu trabalho 'Sobre a Linha', 'sobre' significa algo assim como: para além de trans, meta. As observações que seguem entendem, pelo contrário, o 'sobre' apenas na acepção de: de, *peri*." (1969:14) Adotei a mesma direção e me situei no mesmo pensamento de Heidegger, quando este escreve o texto "Sobre o problema do ser", em 1955. Em seu processo de pensar interrogando, constantemente, ele atribui um sentido à palavra 'sobre', o qual adotarei neste texto. Sempre me situei em volta de Grassmann, tanto pelas obras quanto pela amizade com o qual travei nos últimos anos de sua vida. Isto não foi só um privilégio imprevisível, mas um aprendizado inesperado adquirido no final do meu doutorado, em 2010. Dessa maneira, permaneci em torno de sua obra, e "em torno", como periferia, é o sentido de "sobre" neste artigo.

Evidentemente, em torno da linha há figuras, manchas, espaços, no entanto, esse haver linhas me mostra um campo sem limites, pois elas não criam divisões de espaços na folha de papel, elas configuram uma poética, um processo de criação artística singular e histórico ao mesmo tempo. Quando a linha aparece, na calcogravura, a água-forte não foi a melhor solução técnica encontrada. Ele encontrou um jeito próprio de gravar sua linha em *lift ground*.

2. Introdução

A proposta de comunicação que segue está dividida em três tempos: Da gravura; Dos acontecimentos gerais; Do mundo da minha casa. Foram pensados a

Figura 1 · Marcelo Grassmann, Sem título, Calcogravura. Acervo Pessoal
Figura 2 · Marcelo Grassmann, Sem título, Calcogravura. Acervo Pessoal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Marcelo Grassmann, Sem título,
Desenho. Acervo Pessoal

partir da obra de Marcello Grassmann, cada qual particularizado por meu hábito visual diante de um desenho e de duas calcogravuras.

Considerei o tempo "Da gravura" menos como técnica no sentido usual do termo do que "desencobrimento" do mistério da linha. "Dos acontecimentos gerais", sugiro um pensamento em torno de uma breve consideração biográfica do artista, passando logo para uma evocação sobre A origem da obra de arte, de Martin Heidegger. Apresento "Do mundo da minha casa" como prótese de um habitar poético a partir das referidas obras.

Olhei do meu modo para as imagens de que trata este artigo, mas falei a partir de Heidegger. Alguns pensamentos se ligaram entre si, a partir da prática de artista e/ou de "criador" que coexistem, criticamente, com a de professor de gravura.

O primeiro olhar que eu estimulo nos estudantes é para o encavo das linhas na matriz. Sugiro imaginarem um microscópio a mostrar o fundo das cavidades gravadas. A pequena abertura do encavo na superfície revela o fundo côncavo que molda a linha convexa quando impressa sobre o papel. Concreta e fisicamente, há uma relação microscópica entre o espaço vazio e a tinta que se depositou na cava para imprimir o côncavo da linha.

Eu estimulo os estudantes a pensar em torno de um mundo infinitamente pequeno, perceptivelmente visível apenas pelo microscópio imaginado. A relação entre estes dois estados, a saber, o visível e o invisível, o perceptível e o imaginado, evoca uma vizinhança entre o que se pode ver e escutar. Ver mexe com as palavras.

Quando olho para o desenho de Grassmann, como criador, a minha percepção é a da ausência de relevos, de texturas, mas não de espaço poético. Depois, olho para as gravuras de soslaio, de frente e observo as texturas como uma passagem através da qual me movimento do desenho às gravuras, ou vice-versa. Enxergo instâncias que medram mundos infinitamente pequenos entre cavidades da matriz e protuberâncias na cópia. Quando Grassmann revira o fundo do encavo e mostra, em relevo, a linha impressa, sinto que está potencializando o desenho na calcogravura.

O meu olhar, ignora as figuras, bem como suas relações de representação, permanece nessa movimentação como um escrutinador obsessivo para me comunicar menos pelo senso comum do que pela ambiguidade. Não uso, aqui, o termo ambiguidade com uma intenção expressa de dissimulação e de deturpação dos sentidos, porque não se trata somente da minha consciência dessas obras, mas delas próprias, em si mesmas. Não uso, também, o senso comum de um modo depreciativo, porque "O Falatório", "A Curiosidade" e "A Ambiguidade" (§35, 36

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

e 37 de Ser e Tempo, de Martin Heidegger) criam os sentidos que ora aparecem para serem mostrados do modo que se segue, a saber, em três tempos.

3. Da Gravura

Enquanto criador, olho para a obra de Marcello Grassmann e reconheço um artista; olho para o seu desenho e vejo uma linha; olho para a gravura e enxergo algo vindo do interior de seu mundo de gravurista, a saber, a arte.

Assim, a "Curiosidade" me leva a decifrar um enigma, menos de suas figuras do que de sua linha. Em algumas gravuras, Grassmann mostra um tipo de linha gravada que me surpreende não pela técnica, no seu sentido tradicional de meio pelo qual se chega a um fim, mas por esta desvelar e fazer aparecer um mistério. Heidegger escreve:

> *A técnica não é, portanto, um simples meio. A técnica é uma forma de desencobrimento. Levando isso em conta, abre-se diante de nós todo um outro âmbito para a essência da técnica. Trata-se do âmbito do desencobrimento, isto é, da verdade* (Heidegger, 2012:17).

O desencobrimento do incognoscível pode fazer o desconhecido aparecer como verdade explícita na técnica, mas esta é apenas coadjuvante. O mistério é incognoscível, mas aparece pela abertura do próximo instante, no porvir, sempre surpreendente, desvelando o "como" ele gravou determinada linha. Entretanto, o cerne enigmático ainda continua no "porquê". Provavelmente, havia algo que o incomodava na água-forte. O encavo, no metal, dependendo da profundidade em relação à superfície da matriz, não lhe abria para o que procurava. A linha gravada na calcogravura, quando feita por uma incisão rápida, não muito profunda, servia-lhe para potencializar suas figuras, mas a linha, sua obsessão, precisava falar mais alto do que as figuras. A única saída seria a profundidade, o tempo de gravação no ácido, mas, quando o encavo era mais profundo, a forma da figura se sobrepunha à linha. Grassmann era um pesquisador inquieto.

A poética da linha ou, de outro modo, a pesquisa do "como" ele gravaria sua linha em água-tinta foi uma possibilidade de abertura que ele esperava e que aconteceu. Forçado, talvez, por sua própria ideia de limite da água-forte, não se apoiou na forma que o encavo possibilitou, porque a forma detém um poder metafísico. Ele era materialista demais para se contentar com a forma. Buscou apoio no mistério de sua linha. Se este aspecto enigmático o surpreendeu conscientemente, eu não sei. Em seu dia a dia, porém, buscou os recursos simples para desvendá-lo.

Figura 4 · Marcelo Grassmann, det. Sem título, Calcogravura. Acervo Pessoal
Figura 5 · Marcelo Grassmann, det. Sem título, Calcogravura. Acervo Pessoal
Figura 6 · Marcelo Grassmann, det. Sem título, Calcogravura. Acervo Pessoal
Figura 7 · Marcelo Grassmann, det. Sem título, Calcogravura. Acervo Pessoal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Encontrou, assim, a solução mais genial, mas também simples, que buscou do seguinte modo: usou uma anilina para tingir tinta de parede, acrescentou detergente e, com uma caneta a bico de pena, desenhou como se essa tinta fosse de caligrafia. Secou esse material no fogão, aqueceu a chapa e, depois disso, encobriu a superfície da chapa com um compressor e borrifou sobre ela asfalto diluído em querosene. Precisava de uma película muito fina que encobrisse a linha e a fizesse soltar-se da chapa quando embebida em banheira de água, levantando, assim, a película asfáltica sobre ela. Quando a linha ficou livre do asfalto, desvelou-se a superfície do cobre ou matriz. Finalmente, desengordurou a linha e acrescentou breu nessa brecha, aquecendo, pela última vez, a chapa. Assim, criou a linha em água-tinta ou em *lift ground*.

Essa descrição, que pode ser confundida com a busca de Grassmann apenas por uma solução técnica, parece-me uma intenção explícita nesse artista, mas a intensidade com que se envolvia deu a tonalidade afetiva de sua poética. Parafraseando Deleuze: extensão, intensidade e indivíduo manifestaram-se por meio de uma das abstrações do pensamento imaginativo de Grassmann, que criou um suposto caos e, de uma sucessão de crivos e autocríticas, aproximou o desenho da calcogravura com uma espontaneidade de gente do interior, ou seja, excessivamente sincera. Esse indivíduo, talvez um pouco antissocial, criou sua mundanidade de artista.

A gravura como parte dessa mundanidade revelou a elucidação da coexistência de indivíduos, artistas, pesquisadores. Portanto, a calcogravura, o desenho e o artista apareceram como compossíveis, combinados, aqui, para serem apresentados como poética da linha e pelo seu processo de criação artística singular e anacrônico. Grassmann foi um artista anacrônico. Não que tenha cometido um erro de cronologia, nem que tenha sido retrógrado, mas um artista que não estava de acordo com os acontecimentos de sua época.

4. Dos acontecimentos gerais

Os acontecimentos de sua época fizeram-no um desterrado em relação à arte contemporânea. Não um prisioneiro monástico, mas um prisioneiro de sua linha, de seu mistério profundo de entalhador, xilogravador. Assim, de uma sucessão de crivos, de acontecimentos, surgiram a gravura em metal, a obra e o artista.

Saiu do interior do Estado de São Paulo, viveu na Capital e foi até à Europa. As figuras que criou resvalaram em mistérios do Renascimento, do Barroco e até da Arte Moderna europeia, sempre que sua obra necessitasse desses conceitos. A linha continuou como um mistério singular de suas figuras as quais podem coexistirem, historicamente, a partir de Leonardo da Vinci, Rembrandt, Bosch, Goya, Picasso, Kubin, Kokoschka, Schiele.

Não houve sucessão, mas uma obra e um artista inquieto. Indagar por uma etiologia para saber quem originou o quê, a história ou a obra, parece brincadeira de criança de interior: Quem veio primeiro, o ovo ou a galinha? Então, pergunto: O que fez dele um artista? A obra. Mas a que a obra remete? Respondo: À arte e ao confronto de um indivíduo do interior com a cultura europeia.

Entretanto, cabe, aqui, apenas uma indicação de uma de minhas leituras de Martin Heidegger, a saber, *A origem da obra de arte*.

> *Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. [...] Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte* (Heidegger, s/d: 11).

No entanto, abri essa brecha e saí rapidamente dela para não me perder em "círculos crescentes" e caminhar "sobre as coisas" de Rilke (De O Livro de Horas traduzido por José Paulo Paes, 1993:43), como é meu hábito. Como não posso me distanciar do entorno da obra de Grassmann, reconduzo-me aos acontecimentos aqui assinalados. Assim, retorno à reflexão sobre a linha.

Para analisar a poética da linha, pensei em seu braço, punho e mão enquanto desenhava. Quem faz a linha? Quem faz o gesto? Evidentemente que não foram o braço, o punho, a mão, mas uma mente inquieta, inteligente e sensível. Corpo, mão..., nada mais existe, no entanto, há uma parte do mundo de sua poética em minha casa.

Ele era o artista de uma estética definida antes de ser teoria. Eu sou o criador que pensa nessa suposta poética da linha como parte do mundo, da minha casa, dentro do qual suas gravuras e seu desenho constituem uma das paredes, não do ponto de vista arquitetônico, mas do hábito visual de pesquisador que sou, enquanto criador.

5. Do mundo da minha casa

Minha casa e meu hábito de morar, às vezes, resvalam no caos que, segundo Deleuze:

> *[...] não existe, é uma abstração, porque é inseparável de um crivo que dele faz sair alguma coisa (algo em vez de nada). O caos seria um puro Many, pura diversidade disjuntiva, ao passo que o alguma coisa é um One, não já uma unidade mas sobretudo o artigo indefinido que designa uma singularidade qualquer* (Deleuze, 1991:132).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Dentro da minha casa, desse mundo, aparece um crivo condensado por mistérios revelados nas obras aqui enfocadas que estão dentro de meu hábito de habitar poeticamente.

Não me perguntarei pela minha intenção. Não pretendo assinalar nenhum aspecto subjetivo. O mistério, evidentemente, oculto e óbvio, abre-se por um suposto acontecimento dentro da minha casa.

Persigo, então, alguns sinais nas obras, desvelados graças ao meu hábito visual nascido da convivência com as mesmas, aqui destacadas, porque as tenho diante de mim, em meu campo habitual de visão. Trago, aqui, a afirmação de Nelson Rodrigues: "Paisagem é hábito visual. Só começa a existir depois de 1500 olhares" (Rodrigues, 1997: 126). Os sinais do hábito se condensam na referência à linha que vejo diariamente.

O sinal e a referência coexistem no hábito de olhar. Nas figuras de Grassmann aparece uma fantasmática do sinal de artista singular referente à História da Arte. Há, sim, uma referência explícita à cultura europeia, mas com sinais sinistros de sua fantasmática, a qual, arriscaria dizer, vem da superstição de ser canhoto, mas ele não usava a mão esquerda, mas o ser artista sinistro foi uma alcunha que lhe impuseram. Ele afirmou uma história da arte sem narrativa linear sugestionando alguns com o mau agouro. Coisa que discordo radicalmente.

Do interior do Brasil chega à Europa, encharcado do mundo germânico da família, menos como da esquerda azarenta, do que de imaginação profícua. A linha, no seu desenho, não vinha de um gesto prestidigitador, mas de um "crivo" que só deixa passar coexistências, ou seja, elementos compossíveis. Ele conciliou a bagagem que trazia com uma cultura europeia livre de formas idealizadas, mas com consciência de uma linha, ora imprecisa, ora incisiva, mas certeira para o desenho, porque foi um desenhador, depois gravador, para "revirar" artista. Sua obra é pura coerência, coragem com muita revolta, menos na vida prática do que na artística. Ele era um artista revoltadíssimo com seu tempo, mas sua revolta pela vida estava latente, assim, deixava a ira passar pela obra, tão coerente quanto esteticamente rara para a cultura brasileira.

No entanto, não estou autorizado, nem por mim mesmo, a comunicar uma declaração tão imensa; estou caminhando por uma imensidão íntima, a partir do mundo da minha casa. Por isso, não retiro o que escrevi, mas ressalvo que é uma opinião pessoal e intransferível. Com o perdão da ousadia, eu envio este artigo, mesmo assim, com algumas considerações críticas mais amplas, como a que fiz no parágrafo anterior, por esperar uma cumplicidade por parte dos organizadores.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 8 · Marcelo Grassmann, det. Sem título, Calcogravura.
Figura 9 · Marcelo Grassmann, det. Sem título, Desenho. Acervo pessoal.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

6. Considerações finais

Preciso destacar, neste final, que a gravura não é uma linguagem em terceira dimensão, seus relevos não podem ser, a meu ver, mensuráveis em relação à altura da linha impressa, mas, sejam eles perceptíveis a olho nu ou não, dão à gravura uma linguagem de transferência única, da matriz ao papel, da gravura ao desenho, do artista à obra.

Da espessura da linha do desenho ao pequeno relevo da linha da gravura não mostram a terceira, mas a quarta dimensão do espaço, a saber, o tempo. A primeira noção de tempo que me aparece é o das horas ou minutos de gravação das linhas no ácido. Não é a esse tipo de cronologia que me refiro. Cada gravador, depois de muito experimentar, cria hábitos de tempo pela sua disposição no ambiente em que trabalha.

Não digo que Marcello trabalhava sem ou com relógio, mas mostrei apenas a fala de um professor de gravura que não se ampara em relógios, mas em temporalidade e criação. A obra de Grassmann constitui os mundos e me dá energia para o meu trabalho de professor e criador sobre outras obras.

Ao imprimir alguma das minhas matrizes, estabeleço uma interação com a temporalidade de Ser e Tempo, de Martin Heidegger da seguinte maneira: uma prova de estado impressa dá-se no porvir atualizado, no já ser-sido matriz. Enfim, a cópia veio pela matriz gravada e passada pelas molas da prensa. Portanto, concluo, a partir de uma metáfora da faixa de Moëbius: o caminho do criador sobre outras obras é o de dois lados dessa faixa, pelos quais caminho como pesquisador. Apenas torci as extremidades dessa faixa constituída pelo desenho e gravuras de Marcello Grassmann para pensar sobre o tema do já citado Congresso. Nessa torção, apareceu a linha diante da qual me mantive na periferia, ou de um outro modo, em torno de...

Referências

Deleuze, Gilles, (1991). A dobra: Leibniz e o barroco. Campinas, SP: Papirus,

Rodrigues, Nelson, (1997).Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues. Ruy Castro (org.), São Paulo: Companhia das Letras,

Heidegger, Martin, (s/ data). A origem da obra de arte. São Paulo: edições 70,

Heidegger, Martin, (1969). Sobre o Problema do Ser; O Caminho do Campo. São Paulo: Livraria Duas Cidades,

Heidegger, Martin, (2012). Ser e Tempo. Campinas: Unicamp; Petrópolis: Vozes.

Beth Moysés: mulheres vestidas de dor

Beth Moysés: women dressed in pain

CRISTINA SUSIGAN

AFILIAÇÃO: Faculdade Santa Marcelina, Departamento de Artes Visuais, Rua Emilio Ribas, 89, CEP: 05006-020, São Paulo, SP, Brasil

Resumo: Desde meados dos anos noventa, Beth Moysés, uma artista multidisciplinar, utiliza-se de fotografias, vídeos, instalações, mas principalmente performances, para refletir preocupações transversais a sociedade. O objetivo deste texto é dar a conhecer a obra da artista, numa tecetura de memórias através da teoria feminista, a violência contra a mulher, o corpo objetificado e a conivência da socidade — num sistema patriarcal —, numa dupla representatividade: a produção artística feminina e a mulher como protagonista da sua própria história.

Palavras chave: performance / feminismo / Beth Moysés.

Abstract: *Since the mid-nineties, Beth Moysés, a multidisciplinary artist, has been using photographs, videos, installations, but mainly performances, to reflect crosscutting concerns in society. The purpose of this text is to make known the artist's work, in a weave of memories through feminist theory, violence against women, objectified body and the connivance of society — in a patriarchal system — in a double representation: the feminine artistic production and the woman as protagonist of its own history.*

Keywords: *performance / feminism / Beth Moysés.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 26/01/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Beth Moysés é uma artista brasileira, nascida em São Paulo, onde vive e trabalha, que percorre o mundo com seu trabalho potente. Sua obra reflete preocupações transversais a toda a sociedade: a violência doméstica contra as mulheres, deixando de ser uma temática local, para ser global. O meio utilizado para divulgar seu trabalho é a performance, silenciosas, de deslocamento, num ritual de denúncia que é único em cada lugar onde é desenvolvido. Para além destas ações, faz uso de fotografias, vídeos, instalações, e da palavra. Segundo Moysés, que se envolve pessoalmente, como artisticamente: "(...) todo o trabalho é poético, mas é um risco, uma surpresa, um desafio. A performance nunca é igual, pois as paisagens, as mulheres e a cultura são diferentes".

Sua arte surge de um questionamento de género, que parte de seu próprio percurso de vida. Desde pequena, a artista vivenciava uma desigualdade entre a figura paterna e materna. Desigualdades que a incomodava. Do privado para o coletivo, suas inquietações ganharam uma dimensão madura e política.

O objetivo deste texto é dar a conhecer a obra da artista através das performances: Memórias do Afeto (2000) e Palavras Anónimas (2014), na intenção de entender a relação com o ativismo feminista na arte. Vamos analisar como as performances, que podemos relacionar com as movimentos coletivos de carácter social que surgiram desde a década de 1970 na América Latina, pode funcionar como manifesto e meio de transformação, o que revela a importância do estudo de artistas feministas e seu cunho político na arte contemporânea, alinhado com os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da ONU, que pressupõe a igualdade de género como a quinta meta.

2. Movimentos coletivos e artivismo feminista: um paralelo

O protagonismo e a resistência feminina a opressão está nos alicerces do movimento feminista — não iremos aqui discutir a divisão histórica das três ondas feministas, porque esse não é o escopo da nossa discussão -, mas traçar um paralelo no que consideramos ser relevante entre os movimentos femininos da América Latina (vamos nos referir especificamente a casos ocorridos na América Latina apenas para delimitar o campo de pesquisa, mesmo tendo consciência que este seja um movimento mundial) e artivismo feminista onde o trabalho de Beth Moysé pode ser analisado.

Podemos considerar que a partir de 1970 com o encrudescimento da crise económica que atravessou a América Latina, associada às ditaduras que ali foram instauradas, foram as mulheres — rurais/camponesas/indígenas/comunitárias — que reagiram e criaram formas autónomas de reexistência. Segundo Silvia Federici:

> *(...) ao desafiar as forças destrutivas do patriarcado (...) as mulheres estão construindo novas formas de existência. (...) redefinindo aquilo que entendemos como 'esfera pública', 'redemocratização', além de redecodificar o feminismo.* (Fererici, 2017:605).

Para exemplificar nosso paralelo, mesmo não sendo através de processos artísticos, devemos salientar a importância da união das mulheres em um causa comum. Através da força feminina: seja na luta pelo voto, pela igualdade de género, ou as Madres de la Plaza de Mayo, na Argentina, será esta força que será mobilizadora e o entendimento da importância de ocupar o espaço público o catalizador de ações coletivas.

Um movimento bastante emblemático é o das mulheres zapatistas (mulheres que viviam na área rural de Chiapas), documentado na obra de Hillary Klein, *Compañeras: Zapatstas's Women's Stories* (2015), cuja principal reinvidicação era a despatriarcalização de suas comunidades em meados da década de 1980, contribuiram com a implementação da Lei Revolucionária das Mulheres.

Um dos principais pontos debatidos, por este movimento, foi a luta para banir o álcool. As mulheres zapatistas haviam identificado a embriaguez de seus companheiros como uma das causas de violência contra elas. E segundo o testemunho de um grupo de mulheres para Klein, que resume os relatos:

> *Quando as mulheres começaram a se organizar foi porque estávamos sofrendo muito com nossos maridos. Vimos muitas de nós serem abusadas e violentadas por seus companheiros (...). Com a organização, a vida das mulheres mudou, e já não somos tão oprimidas.* (Klein, 2015: 2).

Segundo a teórica e ativista mexicana Mina Navarro, as mulheres, como "tecedoras de memórias": "(...) constituem um importante dispositivo de resistência, pois o conhecimento que elas sustentam e compartilham fortalece a identidade coletiva." (Navarro, 2015: 264). E é neste contexto, que a obra de Beth Moysés pode ser inserida: ao promover ações coletivas, silenciosas e poéticas, estas mulheres, reunidas, por vezes, ao acaso, estão "tecendo memórias", numa ação coletiva e de sororidade.

Se aproximarmos os movimentos coletivos com o da arte performática, podemos observar que as mulheres utilizaram seus corpos como um meio de veiculação artística e manifesto de suas insatisfações a respeito de sua inserção nas relações sociais, "(...) em outras palavras, a arte performativa foi usada como laboratório para desconstruir identidades hegemônicas e criar consciência política." (Magalhães & Leal, 2016: 104).

Segundo Maria Alice Costa e Naiara Coelho, ao conceituar artivismo, faz uma relação mais pertinente com o uso do corpo na performance, defendido por Leonilia Magalhães e Priscila Leal:

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *O Artivismo Feminista é parte da concepção de arte como forma de questionamento, visibilidade e transformação social, no sentido de ressignificar o conceito de mulher, hegemonicamente construído pelo mundo masculino. Iremos analisar esse Artivismo como um movimento de luta em prol da consolidação dos direitos das mulheres, em uma realidade que as inferioriza e tenta subalternizar o ser mulher e suas produções. (Costa & Coelho, 2018: 26)*

Não querendo estabelecer conexões diretas, uma vez que estamos falando de movimentos com características específicas, o artivismo como expressão artística, através, nesse caso específico, as performances de Beth Moysés, ao fazer a união de mulheres em prol de uma luta comum (a violência contra a mulher), observa as características dos movimentos sociais, uma vez que com uma "intensificação da crise" há uma necessidade intrinseca de fazer uma "reintegração do grupo ofendido", sendo através de "ações simbólicas" uma forma de solucionar conflitos, provocar mudanças, redefinir posições, papéis e/ou o status dos atores sociais.

3. Sororidade

A declaração da Sempreviva Organização Feminista (SOF), em São Paulo, assinala: "A luta para mudar o mundo e a luta para mudar a vida das mulheres são parte do mesmo movimento" (http://www.sof.org.br/a-sof/#a-sof), vai de encontro com a palavra sororidade, tem origem no latim *sóror,* que significa "irmãs". Segundo o dicionário Houaiss, "É a união e aliança entre mulheres, baseado na empatia e companheirismo, em busca de alcançar objetivos em comum" (https://www.dicio.com.br/houaiss/), fortemente ligado aos principais alicerces do feminismo.

A trajetória de Beth Moysés relaciona-se com o significado de sororidade, afinal ficar estanque, em uma zona se conforto, é algo impensável para a artista: "Vou dando os meus passos para (...) tentar fazer com que as pessoas busquem a reflexão. Acredito que a arte tenha esse poder. Para que possamos dar início a uma mudança. (Moureau, 2014: s/p)

Antes das ações coletivas, mas já mobilizada pela questão da violência contra a mulher e recorrendo aos vestidos de noivas como símbolos — vestidos que serão o signo mais importante do seu trabalho no uso em suas performances -, na obra *Forro de Sonhos Pálidos* (1996), ela costura 25 vestidos (manchados de ferrugem, com cheiro de naftalina, brancos ou beges) formando uma grande tapeçaria e colocados no teto da Capela do Morumbi, em São Paulo, trazendo a ideia de sonho, ao mesmo tempo que remete ao desejo de liberdade. Se na Capela a percepção é instigada visualmente, na Galeria Thomas Chon, *Sobre Pérolas* (1998), o espectador é convidado a sentir sensorialmente, ao pisar na

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Beth Moysés, *Memória do Afeto*, 2000.
Performance realizada na cidade de São Paulo, Brasil.
Fotografia de Patrícia Gato. Fonte: https://performatus.net/entrevistas/entrevista-beth-moyses/
Figura 2 · Beth Moysés, *Memória do Afeto*, 2000
Performance realizada na cidade de São Paulo, Brasil.
Fotografia de Patrícia Gato. Fonte: https://performatus.net/entrevistas/entrevista-beth-moyses/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Beth Moysés, *Palavras Anónimas*, 2014.
Performance realizada em Jaén, Espanha. Still da performance.
Fonte: http://www.faap.com.br/exposicoes/palavrassomam/pdf/af_folder_beth_moises_20x20_online.pdf
Figura 4 · Beth Moysés, *Palavras Anónimas*, 2014.
Performance realizada em Jaén, Espanha. Still da performance.
Fonte: http://www.faap.com.br/exposicoes/palavrassomam/pdf/af_folder_beth_moises_20x20_online.pdf

instalação dos vestidos colocados no chão, sentindo através deste contato as memórias contidas ali.

Quando inicia suas performances — seja através de workshops, onde a artista conversa com o público alvo de uma Casa Abrigo (momento que Moysés considera o mais significativo, devido a troca entre as mulheres, suas experiências, a escrita de palavras e frases que expressam a sua revolta ou vontade de mudança, e cujo resultado dará forma a ação coletiva), ou por chamamento, onde voluntariamente, as mulheres se apresentam para a performance, não havendo uma preparação prévia -, os vestidos de noiva deixam de ser objetos apenas de visualização em instalações, em teto ou quadros, passam a vestir mulheres reais, que sofreram agressão ou se solidarizam com mulheres nesta situação.

Será o caso de Memórias de Afeto (2000) (Figura 1), em São Paulo, realizado no dia 25 de novembro, (Dia Internacional da Não-Violência Contra as Mulheres), e, que posteriormente foi realizado em diferentes cidades e países. Para concretizar esta performance, a artista, demorou dois anos para coletar 150 vestidos. Pediu emprestado. Houve doações. Os buquês também foram doados por um florista que simpatizou com a causa.

Como a própria artista salienta, toda performance tem seu risco e este não poderia ser diferente. Como foi um chamamento, as mulheres poderiam ou não aparecer. No dia, lá estava Beth Moysés sozinha, vestida de noiva. Ficou esperando e todas as mulheres apareceram. Trajadas, com as memórias e vivências de outras mulheres, de forma silenciosa, carregando o buquê, as mulheres percorreram a avenida Paulista, despetalando e deixando um rastro que simboliza suas dores, seus medos, suas angústias, humilhações. No destino final, organizaram-se em um círculo e enterraram os espinhos do buquê, uma metáfora dos espinhos da "vida real" ali expurgados (Figura 2).

O projeto *Palavra Anónimas* (2014) inicia em Madri. A artista solicitou que mulheres anónimas, escrevessem ou dissessem palavras relacionadas à vivência de género. Posteriormente, compilou estes palavras e as introduziu num workshop numa Casa Abrigo, em Jaén, Espanha, a elaboração de frases alusivas ao maus-tratos recebidos, culminando com uma performance. Esta ação contou com a participação de um grupo de mulheres que andou pelas ruas vestidas de branco, com capuzes que cobriam o rosto (Figura 3).

A ideia era que ocultassem suas identidades, reproduzindo o que muitas mulheres fazem quando sofrem humilhações, vexames, maus-tratos e violações. Mas, em um determinado momento, essas mulheres se libertam e mostram ao público seus braços com frases que retratam o desejo de mudança e superação (Figura 4).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Conclusão

A partir da observação da obra da artista, consideramos sua produção um ato de mobilização política, tão importante quanto os movimentos coletivos sociais. Como Aracy Amaral afirma, "todo gesto artístico, e portanto, toda criatividade exposta, é um ato político" (2010). O trabalho de Moysés é pautado na luta contra a violência doméstica e de gênero, através de simbolismos que afetam o espectador e buscam modificar a lógica patriarcal da sociedade.

No momento onde as instituiçõaes culturais fazem um reviosonamento dos seus acervos, dar a conhecer a obra de Beth Moysés, com sua poética e proposta de concientização, traz questionamentos e urgências que persistem: a violação contra o corpo, o apagamento, os valores morais, e a submissão.

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Estudo Arnaldo Araújo (CEAA) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Amaral, Aracy (2010) Beth Moysés: Qual o poder da arte? [Consult. 2019-12-30] Disponível em:<http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/003564.html>.

Costa, Maria Alice; Coelho, Naiara (2018) "A(r)tivismo Feminista — Intersecções entre arte, política e feminismo". In: Confluências — Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito. Vol. 20, no 2, 2018. p. 25-49. [Consult. 2019-12-30] Disponível em: <http://www.confluencias.uff.br/index.php/confluencias/article/view/547>

Klein, Hilary (2015) Compañeras: Zapatistas's Women's Stories. Oakland: Seven Stories Press. ISBN-10: 1609805879 e ISBN-13: 978-1609805876.

Federeci, Silvia (2017) "In Struggle to Change the World: Women, Reproduction, and Resistance in Latin America". Latimer, Quinn e Szymczyk, Adam (eds.), The Documenta 14 Reader. Munique: Prestel. ISBN-10: 3791356577 e ISBN-13: 978-3791356570.

Magalhães, Leonilia &; Leal, Priscilla Cruz (2016) "A arte performática, corpos e feminismo" In: Revista do centro de pesquisa e formação [Consult. 2019-12-30] Disponível em: https://www.sescsp.org.br/files/artigo/4084962a-349d-42ee-82d3-c40cb6ddf7b3.pdf

Moreau, Arthur (2014) "Entrevista com Beth Moysés". eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102 [Consult. 2019-12-30]. Disponível: https://performatus.net/entrevistas/entrevista-beth-moyses/

Moysés, Elizabeth de Melo Camargo (2004). Abrigo da Memória. Campinas: Dissertação de mestrado da artista pela UNICAMP. [Consult. 2019-12-30] Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284861/1/Moyses_ElizabethdeMeloCamar go_M.pdf>.

Navarro, Mina (2015) Luchas por lo común: Antagonismo social contra el despojo capitalista de los bienes naturales em Mexico. Puebla: Bajo Tierra Ediciónes. ISBN-10: 6079675102 e ISBN-13: 978-6079675103.

Nota biográfica
Cristina Susigan é investigadora em artes e professora na Faculdade Santa Marcelina. Doutorada em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, é membro do grupo de investigação em arte e estudos críticos. As suas principais linhas de investigação teoria, crítica e história da arte.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8624-6818
Email: csusigan@gmail.com
Morada: Faculdade Santa Marcelina, Departamento de Artes Visuais, Rua Dr. Emílio Ribas, 89, 05006-020, São Paulo, SP, Brasil

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Sara Padilla: Experiencia, cine y materia

Sara Padilla: Experience, matter, and cinema

CRISTINA VERA AURIOLES

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Faculdad de Bellas Artes, Programa de Doctorado en Creación e Investigación en Arte Contemporáneo, Departamento de Escultura. Grupo de investigación PR3CULT. Rúa da Mestranza, número 2, 36002. Pontevedra, España.

Resumen: El artículo se centra en la instalación *Modo condicional / tiempos que corren* (2019) realizada por la artista Sara Padilla Grimalt. Tiene como objetivo analizar, a partir de su práctica artística, los aspectos formales y conceptuales que aparecen en el espacio expositivo tras la búsqueda de generar una experiencia (para)cinemática. Durante el análisis, resulta imprescindible realizar un acercamiento a la teoría vertoviana del intervalo. Esto, nos permite, además del análisis de la obra perteneciente a la artista mallorquina, identificar las relaciones entre dicha instalación, los planteamientos paracinemáticos y las ideas del cine estructural (término introducido por P. Adam Sitney en 1969).

Palabras clave: instalación / paracinema / forma / materia / intervalo / cine.

Abstract: *The article focuses on the installation Conditional Mode / Running Times (2019) by artist Sara Padilla Grimalt. Its objective is to analyze, based on her artistic practice, the formal and conceptual aspects that turn up in the exhibition space after searching to generate a (para) cinematic experience. During the analysis, it is essential to approach Vertov's theory of intervals. This approach allows us, identifying the connection between the installation, the paracinema standpoints, and the ideas of the structural film (a term introduced by P. Adam Sitney in 1969) besides, to analyze the work belonging to the Mallorcan artist.n artists on dissemination platforms.*

Keywords: *instalation / paracinema / form / matter / interval / cinema.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

Introducción

Los trabajos de Sara Padilla Grimalt (Mallorca, 1996), graduada en Bellas Artes por la Universidad de Cuenca y Máster en Arte Contemporáneo Tecnológico Performativo por la Universidad del País Vasco, están marcados por una fuerte influencia de las vanguardias cinematográficas del siglo XX, como el cine estructural, muy presente en la instalación a analizar en este artículo, y en general, reflejando su interés por el cine experimental desde la práctica artística. En sus obras vemos la resistencia y adaptabilidad de los tiempos pausados y procesos analógicos, al cambio producido en la concepción temporal como consecuencia de la sociedad "líquida" baumaniana en la que nos encontramos, afrontándola desde una perspectiva virílica. Considerado de esta forma, *Modo condicional / tiempos que corren* (2019) se plantea como un manifiesto, como un posicionamiento ante la sociedad actual; que en su análisis nos permite reflexionar sobre esa ruptura generacional que ha podido generar la rápida evolución y generalización de las nuevas tecnologías y de las redes sociales en los últimos 20 años.

En primer lugar, se realizará una descripción global de la obra para, a continuación, destacar los ejes fundamentales y abordar las cuestiones que giran en torno al uso de la imagen, el montaje y su formalización en el espacio expositivo, junto a las relaciones que se establecen con el espectador, –como fundamental y último elemento para la comprensión total de la pieza.

1. Hacia los límites de lo fílmico

La instalación *Modo condicional / tiempos que corren* fue presentada en una sala rectangular, iluminada por un único punto luminoso proveniente del proyector, generando una pantalla de grandes dimensiones a ras del suelo que ocupaba la pared situada frente a nuestra posición de entrada. Dicha pantalla se encontraba divida en dos partes simétricas donde se reproducía en bucle una película en soporte digital. Oculto a la vista, un subwoofer invadía el espacio con unos graves repetitivos, provocando una vibración que podía llevar al espectador a un estado de aturdimiento. Al mismo tiempo, estos graves se mezclaban con sonidos de aviones despegando y de oleaje marítimo que se reproducían desde otros altavoces. El espacio estaba planteado de forma que se pudiese transitar por la sala, además de posibilitar el visionado de la película.

Uno de los elementos importantes de la obra es su relación con aspectos cinemáticos, no solo por el hecho de la utilización de una digitalización de filmación analógica como el Super8, que podemos apreciar por la perforación de arrastre presente durante toda la película y por la textura del celuloide en

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

algunas escenas; sino por la modulación espacio-temporal en la que nos sumerge el montaje visual-sonoro del que hablaremos más adelante.

Durante la reproducción en bucle de la película, la artista mallorquina nos muestra una serie de planos múltiples en la búsqueda de contrastes entre luces y sombras, entre las relaciones de movimiento que se establecen entre la cámara y el objeto de registro, además de la propia materialidad del medio contraponiendo negros analógicos y negros digitales. De esta forma, existe una conjunción entre ciertos planos cercanos a la abstracción, protagonizados por la textura granulada del celuloide, fotogramas velados o escenas nocturnas; y a lo figurativo en los planos subjetivos de aviones volando, en los fugaces *zooms out* del oleaje y en los trayectos de carretera que recorren tanto paisajes urbanos como naturales. La alternancia entre ambas tipologías de escenas durante el transcurso de la película, junto a la repetición de las mismas, evidencian el uso de "la estructura como sucedáneo de la narración, como elemento unificador" (Pagan,1999:306), dejando claro que, durante el proceso de registro de las imágenes, en ningún momento hubo una pretensión narrativa por parte de Padilla. Dicha configuración estructural nos remite a películas como *Yes no maybe maybenot (1967)* de Malcolm LeGrice o *Clouds (1969)* de Peter Gidal, dificultando la diferenciación de la repetición de un plano frente una nueva filmación, siendo un síntoma de la propia destrucción o negación de la imagen (Figura 1).

Al igual que en *Clouds,* en los planos de aviones donde identificamos la filmación con cámara en mano y sin trípode, carecemos de una referencia, propiciando ese estado de confusión anteriormente mencionado. Este modo de filmación *amateur* acentúa esa cotidianeidad de los sucesos y elementos experienciales, como lo son el vuelo de los aviones, las luces del túnel al pasar del vehículo, los edificios, las carreteras y los paisajes que nos encontramos en el recorrido. Se centra en la observación, siendo la cámara el instrumento y el medio para aproximarnos a esa realidad. Un modo de observación que podríamos ubicar en el cine en primera persona, que no necesita la aparición de la artista en las imágenes y que nos plantea cierto carácter autobiográfico en los registros. De este modo, observamos en nuestro caso de estudio una estrecha relación consolidada entre la obra y el artista durante el proceso creativo. "Los cineastas viven al ritmo de lo que filman, se instalan en una duración necesaria para el descubrimiento de los hilos invisibles que circulan entre los individuos, entre los planos." (Breschand, 2004:42)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Sara Padilla Grimalt, Modo condicional / tiempos que corren, 2019. Instalación. Fuente: Imagen cedida por la artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 2 · Sara Padilla Grimalt, Modo condicional / tiempos que corren, 2019. Instalación. Fuente: Imagen cedida por la artista.

2. Expansión de la mirada: del pensamiento soviético al paracinemático

Una de las formas de aproximarnos al estado de observación en el que se busca sumergir al espectador, se centra en el montaje, tanto visual como sonoro, presente en la instalación. En lo que respecta a las imágenes, nos encontramos ante manipulaciones de corte estructural/materialista, como la reproducción en bucle, la subexposición, los desenfoques, los fragmentos velados y los juegos de luces y sombras, que permiten resaltar el carácter físico del material. Sin embargo, la modificación temporal se sitúa como el elemento clave de este proceso. Los fragmentos se ralentizan, aceleran e incluso se invierten, como sucede en las largas escenas aéreas enfrentadas a las rápidas escenas de los trayectos. Es en el cambio de las secuencias de la película donde se refleja la dualidad entre movimiento y tiempo, presentando imágenes donde la cámara se intenta mantener estática durante la filmación de un objeto en tránsito, frente a otras escenas en las que la cámara en desplazamiento registra el paisaje. Así, son las relaciones que surgen a partir de esta dualidad las que definen el lugar desde donde se construye todo el montaje visual; un espacio, a la vez, de rotura y unión entre fragmentos, que atiende al concepto de intervalo vertoviano. De este modo, entendemos que el film se configura en base a los intersticios que tienen lugar en los desplazamientos entre imágenes, ese pasaje entre un impulso visual y el siguiente, formado por correlaciones entre planos, ángulos, movimientos internos, luces, sombras y velocidades de filmación (Llinás, 1973); determinando la proyección y el visionado temporal de cada imagen, la sucesión de los fragmentos filmados, y la relación que se establece entre las imágenes, tanto de forma individual como en conjunto.

A través de este conjunto, la artista nos hace conscientes de la propia materialidad de la película, de esa filmación analógica que queda como reminiscencia tras su paso al formato digital y que se vuelve presente con la escena en la que, aun durando el rodaje, el propio celuloide finaliza su recorrido. Otra forma que evidencia esa fisicidad de la película es la propia hibridación entre la filmación analógica y el montaje digital: la utilización de unos fotogramas en negro digital que se intercalan durante el film, al estilo de las películas de Takahiko Iimura posteriores a 1972, destacando "el tiempo como dimensión concreta." (Pagan,1999:292)

Por tanto, todo el montaje descrito requiere una observación activa por parte del público, no solo a nivel visual, sino también sonoro. En cada una de las esquinas de la sala un altavoz reproduce un audio formado por sonidos del oleaje y de despegues aéreos, fundidos en una composición rítmica no musical que difiere, en algunos momentos, de la imagen que se ve en pantalla. Al igual que

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

ocurre en la utilización de los fotogramas negros durante el montaje de las imágenes, encontramos unos fragmentos sonoros "silenciosos" en los que la propia ausencia de sonido resulta un recurso más para incentivar su presencia como materia tempo-espacial. Asimismo, el grave repetitivo del subwoofer incide de manera directa a la corporeidad del espectador, acentuando su presencia en el espacio y en cómo lo ocupa. Todos los elementos acústicos se dirigen hacia el centro de la sala buscando esa inmersión sensitiva del espectador, que se ve enfatizada con la manipulación del audio en directo. Este carácter performativo se da mediante el uso de un controlador MIDI, con el cual, la artista amplifica, disminuye y re-direcciona el sonido atendiendo a la disposición espacial de los altavoces. A través de este conjunto de decisiones, vemos cómo Sara Padilla explora las posibilidades mecánico-expresivas del medio cinematográfico y audio-visual al unísono, situándose formal y conceptualmente en el dilema arte-cine que rodea este tipo de hibridación. Es por ello, que planteamos una relación con las prácticas paracinemáticas al tratar aspectos cinemáticos desde la práctica artística en búsqueda de un espacio de consenso entre ambas artes, en la exhibición/difusión entre el cubo blanco y la caja negra.

Dentro de las características paracinemáticas destacables encontramos la cuestión de la materialidad, dividida en elementos sensibles e intangibles (Collado, 2012). En los elementos sensibles presentes en la obra, ubicamos la película, la pantalla y el proyector, aludiendo a esa fisicidad, a lo objetual; y en el terreno más conceptual, de lo intangible, tenemos el montaje, incluyendo el movimiento, la duración, el proceso, la modularidad tempo-espacial y en sí, el evento luminoso.

Todos estos materiales propios del medio cinematográfico están presentes en la instalación, configurados de forma que, en su conjunto, buscan "generar una experiencia cinemática desconectada entera o parcialmente de la forma y soportes físicos tradicionales del medio." (Collado, 2012:32)

Consideramos que dicha experiencia se da en la obra de Padilla mediante la hibridación del formato Super8, tan anclado a la tradición cinematográfica, su digitalización y su posterior reproducción en video mediante la utilización del proyector, el cual añade la luz como material *táctil*. En este sentido, esa materialización no se produce solo en la pantalla, sino que, la corporeidad del espectador implica una disrupción en la percepción pasiva del cine convencional, entendiendo por percepción pasiva la elusión de los factores técnicos en pos del entretenimiento. En cambio, este carácter performativo se encamina hacia lo sensorial, situando al espectador como germen y receptor de esa fisicidad de la imagen fílmica, poniendo el foco en la relación cine-cuerpo; un

tema extensamente tratado por artistas como Val del Omar o Paul Sharits en sus obras y ensayos. Esta conexión se potencia con el direccionamiento del sonido por la sala y esa vibración generada por el subwoofer. Por tanto, nos hallamos ante una pieza realizada con cierta intencionalidad artística, en la que hay una adaptación de algunas cualidades del medio fílmico, que no son trabajadas desde los estándares establecidos por el cine, sino que se basa en la creación de una experiencia, siendo el espectador el elemento primordial que cierra este vínculo (Figura 2).

Conclusión

En esta obra Sara Padilla nos presenta un cuestionamiento sobre el propio concepto de tiempo, su aspecto plástico y sensorial. Aplicado bajo unas estructuras paracinemáticas a través de procesos creativos analógicos y de la mezcla de dispositivos, propone un consenso entre diferentes ámbitos que nos lleva a interesarnos en el modo en que se aborda el tema temporal y su tratamiento del espacio. Mediante todos estos factores, busca generar en el espectador un tipo de observación que atienda a esos tiempos de espera, de tránsito, de contemplación. Entendiendo cualquiera de esos momentos como un *impasse* temporal en nuestra cotidianeidad, que la artista mallorquina plantea como un lugar de pensamiento. De esta forma, reivindica esa puntual ralentización necesaria frente a la sociedad actual y su productividad constante. Intentando encontrar un equilibrio en la tensión entre el ritmo que, en ocasiones, demanda la producción artística y la cadencia vital del propio artista en ese proceso de creación.

Agradecimientos

La realización de este artículo ha sido posible gracias al programa de ayudas para la Contratación de Personal Investigador Predoctoral en Formación de la Universidad de Vigo (España).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida.* México: Fondo de Cultura Económica.

Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine.* Barcelona: Paidós.

Collado, E. (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas.* Trama editorial.

Llinás, F. (1973). *El Cine ojo. Dziga Vertov.* Editorial Fundamentos.

Pagan, A. (1999). *Introducción aos clásicos do cinema experimental: 1945 — 1990.* Xunta de Galicia.

Virilio, P. (2009). *El accidente original.* Argentina: Amorrortu Editores.

Nota biográfica

Cristina Vera Aurioles es artista visual e investigadora predoctoral en la Faculdad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo (UVIGO). Doctoranda en el Programa de Doctorado en Creación e Investigación en Arte Contemporáneo por la Universidad de Vigo. Miembro del grupo de investigación PR3CULT de la Uvigo.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4303-5890

Email: cveraaurioles@gmail.com

Morada: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Rua da Maestranza número 2, 36002, Pontevedra, España.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Interações Dialógicas no Processo Artístico de Cláudia Amandi: o Eu e os Eus-Outros

Dialogic Interactions in the Artistic Process of Cláudia Amandi: the Self and its I-Positions

DANIELA F. PINHEIRO*, TERESA ALMEIDA & DOMINGOS LOUREIRO*****

*AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes. Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Av. Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal. Unidade de Investigação, Vidro e Cerâmica para as Artes, VICARTE, FCT/UNL. Campus da Caparica 2829-516 Caparica, Portugal. Doutoranda em Artes Plásticas e Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/144944/2019). E-mail: pinheiro.daniela@hotmail.com

**AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Membro colaborador do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal. Membro integrado da Unidade de Investigação, Vidro e Cerâmica para as Artes, VICARTE, FCT/UNL. Campus da Caparica 2829-516 Caparica, Portugal. Coorientadora da investigação. E-mail: talmeida@fba.up.pt

***AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal. Orientador da Investigação. E-mail: dloureiro@fba.up.pt

Resumo: Este artigo procura abordar o movimento ambivalente e imprevisível que muitas das vezes dá conta da atividade artística e do processo criativo de um autor. Aproximamo-nos, por isso, da atividade artística de Cláudia Amandi e dos seus processos operativos, que induzem uma regularidade formal e sistemática, para explorar e analisar em que termos ocorrem pequenos desfasamentos e alteridades, no espaço de uma inscrição repetitiva. Numa aproximação à *teoria do self dialógico* e ao discurso polifónico de Bakhtin, analisamos o processo da criação artística a partir de um movimento oscilante entre a implementação reiterada e concreta de um conjunto de indi-

Abstract: *This article intends to approach the ambivalent and unpredictable movement that often accounts for the artistic activity, as well as the creative process of an author. Therefore, Cláudia Amandi's artistic activity will be approached within her operative processes that explain a formal and systematic regularity, to explore and analyze in which terms small derivations and alterities occur, regarding the space of a repetitive inscription. In an approximation to the self-dialogic theory and to the polyphonic discourse of Bakhtin, the process of artistic creation will be analyzed. Through an oscillating movement between the reiterated and concrete implementation of a set of procedural indications and*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

cações processuais e a abertura dialógica que se fomenta pela imprevisibilidade circunstancial do acontecimento.
Palavras chave: repetição / desenho / processo artístico / ideia / dialogismo.

the dialogical openness which fosters itself across the circumstantial unpredictability of the event.
Keywords: *repetition / drawing / artistic process / idea / dialogism.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

Perante as exigências criativas e imagéticas que regem o contexto contemporâneo, interrogamo-nos sobre a necessidade intrínseca que leva um artista a fazer uso de estratégias repetitivas, persistentes e regulares a fim de impulsionar, no seio da sua atividade, percursos deveras distintos, singulares e, de certo modo, imprevisíveis. Lançamo-nos, por isso, no processo artístico de Cláudia Amandi (n.1968), a partir de uma aproximação ao carácter flutuante e transitório das ideias e às ambivalências autorais que ressaltam no decorrer da sua atividade criativa, através de um discurso polifónico do *self* (Bakhtin, 2013; Hermans, 2001).

Natural do Porto e com formação em Escultura (1993), pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, Cláudia Amandi vira-se, por volta de 2006, para o campo operativo do desenho a fim de explorar a repetição como princípio do processo criativo, através da inscrição sucessiva de um signo ou de um gesto, aparentemente padronizado e inócuo, sobre múltiplas folhas de papel. Apesar do desenho, ter integrado desde cedo o seu processo de trabalho, como meio para esboçar e registar as suas demais ideias para o espaço tridimensional, este movimento repetitivo leva-nos a abordar a sua prática artística a partir de dois posicionamentos interpessoais aparentemente divergentes. Consideramos, por isso, que a artista se movimenta, no espaço da sua criação artística, entre um "Eu que explora e procura", no intuito de reordenar e definir um percurso operativo, e um "Eu perseverante e atento" que implementa e desenvolve o registo em causa. Assim, numa primeira análise reflexiva, sobre a sua obra "Desenhos Vazios", acabamos por considerar que, enquanto função operativa e metodológica, a repetição revela uma dinâmica diferencial e plurivalente, que conduz — numa análise comparativa entre elementos — à perceção de pequenos desfasamentos formais que a vão reconduzindo num decurso criativo, de certo modo, imprevisível. Entre avanços e recuos, certezas e ambiguidades, compromissos e desfasamentos, próprios do desenvolvimento processual, Cláudia Amandi vai reestruturando e confirmando paulatinamente cada uma das suas propostas artísticas ao longo do *fazer*, num compromisso atento, simultaneamente, focalizado e *aberto* (Kastrup, 2016). No decorrer deste processo, as suas demais experiências, estratégias e indicações processuais vão-se afetando e condicionando mutuamente numa rede

exponencial de relações, que se vai personificando no espaço concreto da sua *Parede de Trabalho*. A partir de uma aproximação ao discurso polifónico de Bakhtin (1895-1975) e à *Teoria do Self Dialógico* (Hermans, 2001), abordamos, consequentemente, a sua *Parede de Trabalho* como um espaço de pesquisa e deambulação que acompanha e explana um enredo polifónico entre as diferentes *I-Positions* que a artista possa ir tomando no decurso laboratorial das suas ideias e das suas propostas artísticas. Procuramos, essencialmente, nesta abordagem a Cláudia Amandi, analisar e realçar a dimensão do *self dialógico* que abraça o processo de criação artística de um autor, não só aquando a formulação de ideias, mas também nos percursos mais incertos e ambivalentes que uma ação aparentemente programática, regular e repetitiva possa ir promovendo no decurso de uma atividade artística autoral.

1. Entre a regra e a exceção: a repetição enquanto ação *im-previsível*

Perante a necessidade de se voltar a comprometer com o ato de criar em Arte, Cláudia Amandi vira-se, em 2006, para a realização de um conjunto modelar de pequenos e rápidos desenhos a tinta da china, intitulados "Desenhos Vazios". Como o próprio título indica cada um destes desenhos apresentava um carácter inócuo que apenas pretendia responder à necessidade intrínseca, que urgia, em se ocupar durante um preciso e determinado período de tempo à execução de uma proposta artística autoral. Num tempo que lhe parecia escapar entre os afazeres e os compromissos sociais e familiares, Cláudia Amandi abraça o *fazer* destes desenhos como uma obrigação autoimposta, de si para si, de modo a preservar o engajamento com a prática artística que ansiava, de todo, não perder.

> *(...) não conseguia ter tempo para trabalhar dentro do desenho, ou de outra área. E, aquilo, estava a fazer-me muita confusão porque parecia que todas as outras coisas tomavam conta do meu tempo (...) e, então, nessa altura, eu comecei a fazer uns desenhos (...) que me obrigava a fazer mecanicamente, um desenho por dia, durante poucos minutos* (Amandi, 2021, 3:25-4:00).

Num diálogo intrínseco entre os condicionamentos externos e as suas intenções enquanto autora, Cláudia Amandi passou a dedicar cerca de vinte minutos diários ao ato de desenhar, inscrevendo de forma automática e mecânica pequenas marcas verticais no espaço circunscrito de uma folha de papel. Com um único marcador de um negro opaco e sintético, a artista ia registando, durante esse curto espaço-tempo, de forma consecutiva e aleatória vários traços verticais, até os mesmos se dissolverem numa nuvem condensada e dispersa de sinestesias visuais (fig. 1).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

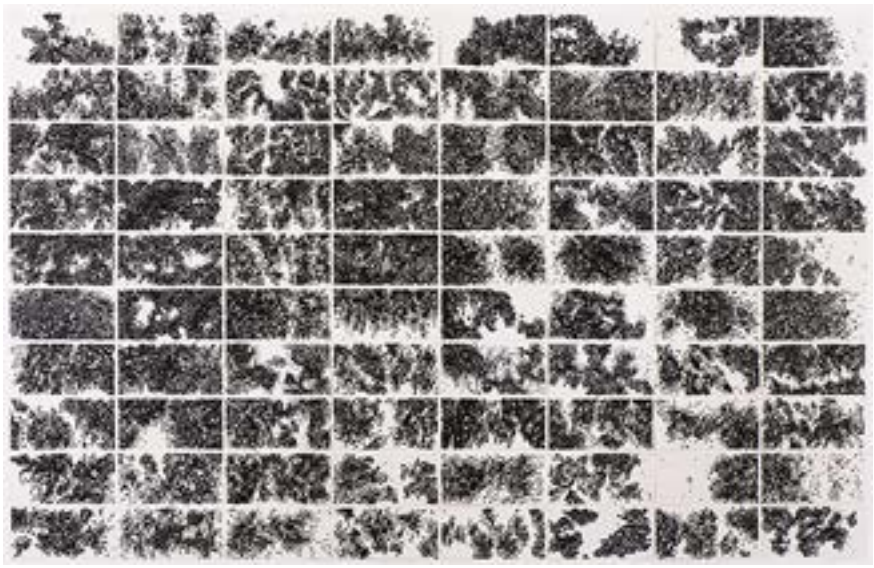


Figura 1 · Cláudia Amandi, *Desenhos Vazios* (1/80), 2006. Tinta da china sobre papel. Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com
Figura 2 · Cláudia Amandi, *Desenhos Vazios*, 2016. Tinta da china sobre papel. 80 (28 x 30 cm). Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com

Cada desenho apresentava-se assim como uma resposta plausível, no seio da sua tarefa objetiva e pragmática que se reiterava de dia para dia, sob uma nova folha de papel. Eram desenhos vazios, na sua constituição singular, porque apenas pretendiam assegurar esse compromisso diário com o ato da criação artística. No entanto, a expectativa depositada na realização de cada possibilidade caminhava para lá do simples *fazer* objetivo. Enquanto unidade modelar, esperava-se que cada desenho conduzisse a um discurso e a um movimento que, ao ser agregado aos seus semelhantes, extrapolasse a simples condição operativa da sua realização.

> *(...) a ideia seria que, eventualmente, quando os agregasse todos, esse vazio que (...) cada um iria aparentemente ter — porque não pretendiam propriamente responder a nada, apenas a essa necessidade de desenhar, de fazer alguma coisa — no final (...) ir-me-iam surpreender pela proximidade que iriam ter uns com os outros* (Amandi, 2021, 5:02-5:27).

Neste espaço circunscrito do *fazer*, a artista esperava cruzar-se com um *porvir* (Derrida, 2006), com uma alteridade estrutural, que fomentasse um envolvimento com a forma para lá das regras e dos limites estabelecidos *a priori* para a tarefa mencionada. Tal como um viajante que se ocupava, todos os dias, durante vinte minutos, a caminhar sempre e somente pelas mesmas ruas — recuperando sempre o mesmo percurso objetivo, mas procurando registar diferentes dimensões da sua experiência —, também Cláudia Amandi procurava percorrer atentamente a sua proposta, na expectativa de reunir diferentes reverberações da trajetória formal que estava a construir. Numa atenção redobrada, parece-nos que a artista ia realizando o seu compromisso diário numa atitude de *deixar vir* (Kastrup, 2016): numa atitude aberta ao encontro e à afinidade com a imagem exponencial, que ia sendo alterada e contaminada, consecutivamente, pelas várias unidades em causa. Por outras palavras, parece-nos que Cláudia Amandi, numa atenção focalizada, dedicada ao cumprimento regular da sua tarefa repetitiva e programática, procurava viajar, dentro desse espaço circunscrito, pelas imediações e divergências, que essa mesma ação, a partir de pequenos deslocamentos, ia proporcionando (fig.2). Ora, de acordo com Virgínia Kastrup, uma concentração sem foco (aberta) alimenta uma atitude de deambulação e de encontro com a chegada imprevisível de uma ideia (2016) ou de um posicionamento no espaço da criação artística. Paralelamente, no âmbito da psicologia e da criatividade, Martindale propôs, em 1999, que a atenção envolvida em processos de criação não implica, isoladamente, uma condição ampla (aberta) ou uma disposição

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

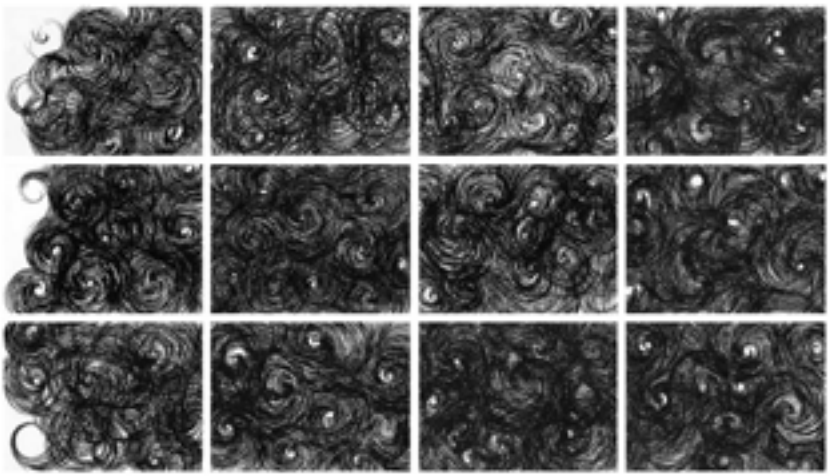


Figura 3 · Cláudia Amandi, *Sopro (Homenagem à série "Cenas do Dilúvio", de Leonardo da Vinci)* (1/12), 2017/2018. Tinta da china sobre papel. Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com
Figura 4 · Cláudia Amandi, *Sopro (Homenagem à série "Cenas do Dilúvio", de Leonardo da Vinci)*, 2017/2018. Tinta da china sobre papel. 12 (22 x 32 cm) Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com

estreita (focalizada), mas antes uma flutuação constante entre ambos os estados de concentração (Carruthers, 2016).

A atenção de Cláudia Amandi deambulava assim, no espaço da sua proposta, entre um estado focalizado e aberto, onde a imagem modelar se ia construindo numa reiteração sucessiva e numa divagação ponderada, pelos territórios mais movediços da sua implementação diária. Neste movimento oscilante, Virgínia Kastrup (2016) chega a referir que o território da criação é composto tanto por um esforço efetivo, como por um encontro ocasional, impulsionado por uma recetividade aberta à imprevisibilidade do processo. Na realização operativa de "Desenhos Vazios", esse encontro confirmou-se tanto por via da repetição gestual, como pela efetivação dos vários desenhos que, por afinidade, se iam agregando num movimento dialógico contínuo. O esquema dinâmico não se assumiu, assim, estanque e imóvel face ao processo de atualização "em imagens concretas" (Kastrup, 2016, p. 6). Acompanhou, antes, esse processo de forma irrevogável, alterando-se e reestruturando-se, através de uma interação consecutiva entre esquema e imagens (Kastrup, 2016). De igual forma, ao dirigir-se a "Sopro (Homenagem à série *Cenas do Dilúvio*, de Leonardo da Vinci)", Paulo Freire de Almeida refere que Cláudia Amandi realizou estes desenhos, a partir da repetição de um conjunto de gestos que se iam reeducando a si mesmos ao longo do processo de execução (Almeida, 2018). De acordo com o autor, após uma dada interrupção, cada conjunto de espirais, apenas e só, abraçava a sinergia do conjunto, depois de uma longa e reiterada implementação da estrutura gestual que, apesar de sistémica, apenas se atestava visualmente nos pequenos deslocamentos que o registo manual ia tomando (fig.3). Cada movimento ia, assim, contaminando o fluxo dinâmico do conjunto total (fig.4), num balanço onde nem mesmo o *fim* podia ser tido de antemão pelo programa operativo.

2. Interações Dialógicas: entre o ato de ter uma ideia e a repetição de um gesto

O envolvimento de Cláudia Amandi, com este tipo de estratégias processuais, passou a prescrever, gradualmente, a sua dinâmica artística, assente num sistema onde a definição *a priori* de um conjunto de regras operativas impulsiona as suas demais propostas modelares. No entanto, o seu fascínio por mecanismos regulares e pela implementação de gestos rítmicos, ponderados e sistemáticos fazia-se já adivinhar no processo construtivo de algumas das suas obras escultóricas, datadas antes de "Desenhos Vazios". Como, por exemplo, em "Quanto tempo dura o conforto da tua dor?" (2001): um conjunto de três marquesas de hospital, cobertas por uma manta contínua de milhares de agulhas espetadas

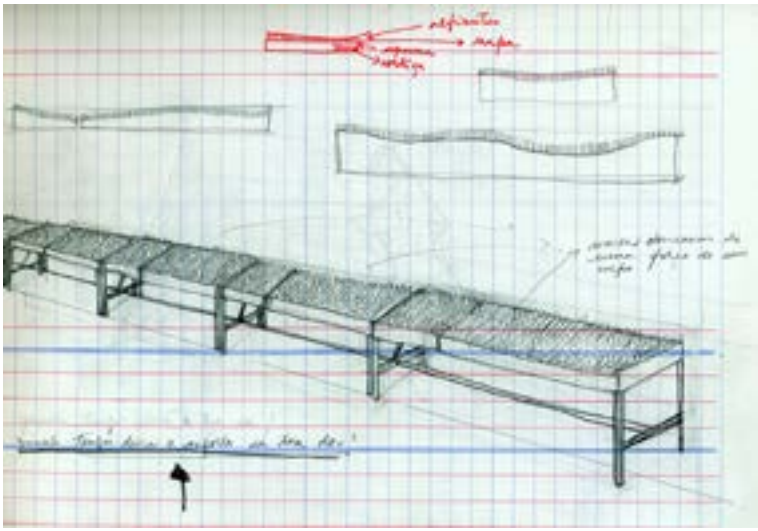
A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

cuidadosamente uma a uma; ou, em "Fortaleza" (2001): uma escultura cilíndrica próxima da estrutura de um castelo de cartas construída através de um processo de colagem paciente e controlado de múltiplas unidades, até sensivelmente dois metros de altura. Enfim, perante a dimensão destes trabalhos e a *necessidade* (Deleuze, 1999) de se aproximar, de forma mais imediata, do *fazer* artístico, as suas intenções e interesses formais redirecionaram-se, então, para o campo do desenho. Não, que o desenho não ocupasse já um lugar na sua prática artística, como ferramenta *a priori* para visualizar e registar as suas demais ideias ou suposições para o espaço tridimensional (fig. 5 e fig. 6), mas não nesta dimensão, como matéria intrínseca e objeto de trabalho.

Ora, segundo Kastrup, após o confronto com uma dada ideia, aquele que cria vê-se obrigado a envolver-se ativamente com um conjunto de ferramentas, que o permitam transportar de forma eficaz e profícua, a sua idealização primária, até à realidade sensível (2016). Similarmente, Gilles Deleuze afirma que todas e quaisquer ideias já se encontram, à partida, assim como aquele que cria, vinculadas a um domínio ou a uma área de atuação (1999). Ter uma ideia em cinema nem tão pouco será o mesmo que ter uma ideia em filosofia ou em artes plásticas e, de certa forma, o campo operativo onde se movimenta um artista instiga, por conseguinte, o seu interesse e entusiasmo por determinadas conceções. De igual forma, as suas motivações levam-no a ampliar, se necessário, o seu campo de trabalho, no intuito de adequar os seus conhecimentos, técnicos e teóricos, às suas intenções. Posto isto, criar algo novo — seja no campo filosófico, científico ou em arte — depende sempre de um processo, que não se esgota no simples ato de ter uma ideia (Kastrup, 2016), assim como uma mesma ideia não se mantém estática e imutável ao longo do processo de criação. Como analisamos em "Desenhos Vazios", a atividade artística desenvolve-se num movimento de vaivém, entre estados endógenos e exógenos (Kastrup, 2016), que se vai especificando numa interação dinâmica entre o *fazer*, a matéria a uso e as premissas do próprio autor. Consequentemente, as propostas de Cláudia Amandi, assentes num *modus operandi* conciso e regular, não se apresentam no decorrer do seu processo artístico como estratégias isoladas e circunscritas. Revelam-se, antes, propostas *abertas* que interagem e dialogam entre si, podendo de forma imprevisível e inesperada impulsionar outras experiências ou estratégias análogas, no espaço adiante da sua atividade artística. A proposta "Praga" (2014/2015), por exemplo, assumiu como ponto de partida o processo e o signo visual aplicado em "Desenhos Vazios", em 2006. Similarmente, a proposta "Todos" (fig.7) apresenta uma afinidade formal com as propostas "Afluentes"

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7



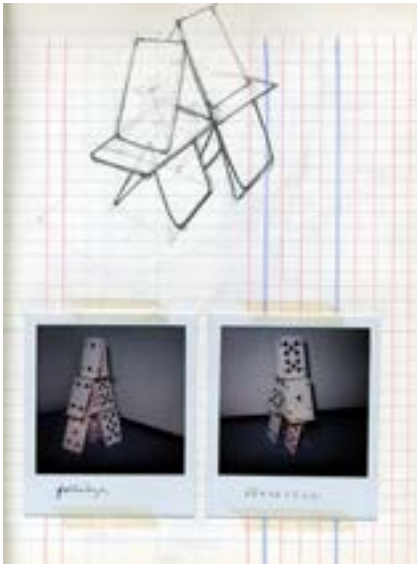


Figura 5 · Cláudia Amandi, *Estudo para "Quanto tempo dura o conforto da tua dor?"*, 2001. Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com
Figura 6 · Cláudia Amandi, *Estudos para "Fortaleza"*, 2001. Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

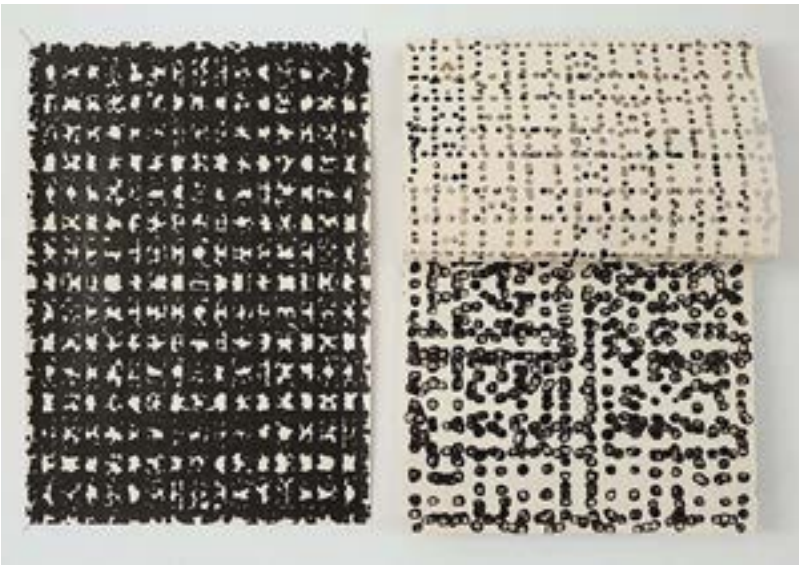


Figura 7 · Cláudia Amandi, *Todos*, 2020. Tinta da china sobre folhas dobradas, furadas e sobrepostas. Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com
Figura 8 · Vista da Exposição "Parede de Trabalho" (reprodução da *Parede* que acompanha continuamente a artista no espaço de ateliê), em Espaço Estúdio UM, Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, Guimarães, 2020. Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com

(2018) e "Grelhas" (2014/2015): ambas realizadas a tinta da china e a partir da utilização de um simples furador de papel.

Associamo-nos, por isso, a Hebeche (2010), quando refere — sustentado na teoria do discurso polifónico de Bakhtin — que a vitalidade de uma ideia não se encontra plasmada, de forma *a priori*, na sua estrutura intrínseca enquanto conceção isolada, mas antes na interação e no conflito que essa mesma ideia possa contrair com outras suposições. Mikhail Bakhtin, ao longo do seu livro "Problemas da Poética de Dostoiévski" (2013), defende que ao longo da poética do escritor não existe apenas um criador, que autodetermina o rumo e o desenvolvimento da história, mas múltiplos visionários e pensadores, que se desdobram em personagens fictícias que não são tratadas como escravos ou servos obedientes, ao serviço de um autor-pensador, mas antes como sujeitos independentes e autónomos, na sua forma de pensar, agir e expressar opiniões. Segundo Bakhtin, cada herói é entendido e assumido, por Dostoiévski, não como um elemento objetificado da sua visão artística final, mas como um sujeito livre, dono da sua própria ideologia.

> *Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais "são", em realidade, "não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante". Por esse motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características habituais e funções do enredo e da pragmática, assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor* (Bakhtin, 2013: 5).

Neste sentido, as propostas de Cláudia Amandi, não se esgotam nos seus enunciados autodeterminados *a priori* ou na sua consequente implementação regular. Cada esquema operativo conduz, antes, a um confronto com experiências imprevisíveis que, entre avanços e recuos, vão conduzido a hipótese formal num determinado sentido. Devemos ter em consideração que "buscando uma coisa, podemos [sempre] encontrar outra e reorientar todo o processo", uma vez que todo e qualquer encontro apresenta "sempre uma margem de inesperado" (Kastrup, 2016, p. 6 [ênfase nosso]). Dito isto, no espaço artístico de Cláudia Amandi, o processo de execução de cada uma das suas propostas modelares não se inscreve num movimento contínuo, linear e ininterrupto. As suas ideias interpelam-se e interrompem-se umas às outras, redirecionando a sua atenção, por vezes, num outro sentido ou proposta operativa. Uma ideia "não é uma formação psicológica individual subjetiva com *sede permanente*", é antes "interindividual e intersubjetiva (...) [numa] comunicação dialogada entre as consciências" (Bakhtin cit. por Hebeche, 2010:14–15 [ênfase nosso]). Neste

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

sistema inter-relacional, a *Parede de Trabalho* (fig. 8) de Cláudia Amandi parece apresentar-se, no seio do seu trabalho artístico, como um gráfico que sustenta e inscreve as suas demais intenções, estratégias e encadeamentos operativos.

3. A *Parede de Trabalho* enquanto personificação dialógica: o Eu e os Eus-Outros

A *Parede de trabalho* apresenta-se, para Cláudia Amandi, como um espaço de disseminação de registos, apontamentos e associações entre as mais diversas e díspares informações visuais. Intitulada, também, pela artista como *espaço das coisas*, a *Parede de Trabalho* afigura-se num movimento de aglomeração de pequenos indícios, mais ou menos relevantes, que a vão permitindo criar e visualizar, pontualmente, o seu universo de trabalho. Entre recortes de imagens e fotografias, esquemas e desenhos ocasionais, anotações e impressões escritas, Cláudia Amandi vai estruturando a sua *Parede de Trabalho* numa atenção aberta, que privilegia uma procura descentralizada e plurivalente pelos mais díspares e heterogéneos interesses pessoais. Por conseguinte, apenas aquilo que regista dentro dos limites da sua *Parede de Trabalho* lhe comunica intrinsecamente algum sentido, apesar do material reunido ostentar, muitas das vezes, uma ordem aleatória, ambivalente ou inconclusa. Paulo Freire de Almeida ao dirigir-se à sua *Parede de Trabalho*, acaba por descrevê-la como uma "espécie de *Sala de Pânico*, onde a aparente segurança das metodologias de trabalho é negociada com a ameaça de uma crise de formação de novas ideias" (Almeida, 2020). Diríamos, então, que num *arrumo às avessas* (Almeida, 2020), esta é uma ferramenta de trabalho que acompanha a artista pelos movimentos mais heterogéneos da sua criação artística, instigando consequentemente hipóteses, expectativas, curiosidades, dúvidas e/ou inquietações.

No seio da *Teoria do Self Dialógico* (TSD), Hermans — sustentado nas abordagens de identidade (self) de William James (1980) e na metáfora polifónica de Bakhtin (2013) — designa o *self* ("Eu") em termos de uma multiplicidade relacional entre várias *I-positions*, relativamente dinâmicas e autónomas (Hermans, 2001). Segundo Hermans, o "Eu" consegue flutuar entre diferentes e até opostos posicionamentos que, de forma interativa, comunicam e discutem entre si, sobre as mais diversas e variadas objeções. Tal como as personagens fictícias de Dostoiévski, também as várias *I-Positions*, tomadas por um *self*, são munidas de uma voz imaginativa, que lhes permite discorrer e interagir umas com as outras, a partir do seu próprio arbítrio e experiências apreendidas. De acordo com Verhosfstadt-Denève, estas são vozes e protagonistas que tanto podem reportar e aludir a um mundo "exterior" — no sentido em que, graças

à imaginação, um outro indivíduo toma lugar num *self* multivocal — como podem integrar e prescrever o nosso mundo "interior" (Hermans, 2001) . Posto isto, o *self dialógico* redige-se numa combinação intrínseca entre continuidade e descontinuidade. Continuidade, porque de acordo com James existe uma estreita relação entre as várias posições assumidas pelo "Eu" (ex.: "Eu como Artista") e aquilo que é atestado como "seu" e alvo de reflexão num determinado momento (ex.: "a minha obra" ou "a minha *Parede de Trabalho*") (Loureiro & Meira, 2020). Descontinuidade, porque — tal como na metáfora polifónica de Bakhtin — o *self* assume várias *I-Positions* que explicitam perspetivas divergentes ou até mesmo estados motivacionais antagónicos (ex.: "Eu persistente" ou "Eu cético"). Ora, Cláudia Amandi afirma que o carácter latente das ideias e das operações, inscritas na *Parede de Trabalho,* conduz aquele que cria a um estado psicológico menos defensivo e, por conseguinte, mais aberto ao "jogo das possibilidades", garantindo uma predisposição e uma tolerância acrescidas "para atender aos diversos estados de incoerência, conflito e contradição, usuais no desenvolvimento processual" (Amandi, 2012, p. 18). Diríamos, então, que a *Parede de Trabalho* é este universo plurivalente que, ao procurar reunir um conjunto de *coisas* diversas, potencia um diálogo *interpessoal* entre as várias *I-Positions* tomadas pela artista. Por outras palavras, catalogando uma multiplicidade de núcleos de interesse, a sua *Parede de Trabalho* parece explicitar uma negociação e hierarquização constante entre diferentes posicionamentos do "Eu". Enfim, a *Parede de Trabalho* pretende, apenas, ser esse espaço de confronto e diálogo entre vestígios em suspenso, que mais ou menos explícitos, vão possibilitando resgatar memórias, denotar similitudes e estimular a germinação de ideias no espaço da sua criação artística.

Conclusão

Esta abordagem, realizada ao processo artístico de Cláudia Amandi, leva-nos a realçar que a implementação de um sistema modelar, sistemático e repetitivo, apesar de condicionar o princípio operativo de uma dada proposta, não prenuncia, de todo, as suas características mais peculiares e intrínsecas no decurso da sua confirmação. Como analisámos em "Desenhos Vazios", o processo criativo vai-se confirmando e reestruturando ao longo do *fazer*, através de uma articulação constante entre as intenções, expectativas e hesitações do próprio autor e os condicionamentos externos impostos pelo próprio contexto (ex.: materiais a uso ou efeitos visuais decorrentes da aleatoriedade gestual). Cada proposta modelar edifica-se, assim, entre movimentos circunstanciais, que oscilam entre uma atenção focalizada e aberta pelos percursos mais singelos da criação

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

artística. Posto isto, as indicações operativas, autodeterminadas e impostas, no seio destas oscilações processuais, parecem certificar-se com um recurso primário, que permite ao artista equacionar e trespassar um conjunto de impasses incongruentes que, muitas das vezes, adiam o seu envolvimento com o *fazer*. Ao determinar a implementação regular de um conjunto de regras e indicações processuais o *self* assume, numa comunicação dialogada entre *I-Positions*, uma meta-posição (Loureiro & Meira, 2020), que com maior proeminência, condiciona o percurso criativo numa dada direção. Ainda assim, a repetição sistemática de um determinado signo visual consente um conjunto de desfasamentos e alteridades visuais, que à medida do *fazer* são tidas em consideração pelo próprio autor no decurso de um discurso polifónico. Os diálogos interpessoais, mais ou menos dissonantes, vão conduzindo, por conseguinte, a uma elucidação tanto da ideia, como da conceção formal da proposta artística.

Enfim, temos ainda a crer, que este movimento dialógico permite abraçar, de igual forma, o carácter experimental de execução de um exercício, como ponto de partida para a realização e criação de um conjunto de propostas autorais. Tenha-se, por exemplo, a série de desenhos "Retângulos" (2019) de Cláudia Amandi, realizados a partir de uma inscrição contínua de linhas verticais e horizontais, com base num exercício escolar de destreza manual (Almeida, 2019). Talvez a aproximação a um exercício ou a enunciado autoimposto, auxilie, em determinado momento, aquele que cria a redirecionar a sua atenção para uma dada ideia, objetivo ou necessidade intrínseca. Questionamos, por isso, se esta relação entre enunciados autoimpostos e o *self dialogic* poderá auxiliar alunos, no contexto de formação e educação em Belas Artes, no desenvolvimento do seu projeto artístico pessoal? Num mundo plural e deveras diversificado, decerto não será difícil perdermo-nos e ficarmos presos em expectativas e dubiedades. Resta-nos apenas descobrir ou definir as estratégias operativas que nos permitem redigir e clarificar o nosso universo ideológico.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Agradecimentos
Este artigo resulta do apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e do Fundo Social Europeu (FSE) através da concessão de uma Bolsa de Doutoramento (SFRH/BD/144944/2019).

Referências

Almeida, P. F. de. (2018). O Rio em Construção. Em *Afluentes, Cláudia Amandi*. i2ADS / FBAUP.

Almeida, P. F. de. (2019). Retângulos. *Cláudia Amandi*. https://claudiaamandi.weebly.com/retacircngulos–rectacircngles.html

Almeida, P. F. de. (2020). Parede de Trabalho, Sala de Pânico. *Cláudia Amandi*. https://claudiaamandi. weebly.com/exposiccedilatildeo-parede-de-trabalho.html

Amandi, C. (2012). O Caderno e o Arquivo: O Espaço das Coisas. *Encontros Estúdio Um, Temas e Objetos do Desenho, #3 Arquivo*, 15–22.

Amandi, C. (2021). *Conversa com Cláudia Amandi a 06 de janeiro de 2021* [Áudio].

Bakhtin, M. (2013). *Problemas da Poética de Dostoiévski* (5ª edição). Forense Universitária.

Carruthers, L. (2016). *Creativity and Attention: A Multi-Method Investigation* [Tese de Doutoramento, Edinburgh Napier University]. https://www.napier.ac.uk/~/media/worktribe/output-1052411/crea tivity-and-attention-a-multi-method-investigation.pdf

Deleuze, G. (1999). *O Ato de Criação* (J. M. Macedo, Trad.). Edição Brasileira: Folha de São Paulo. https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf

Derrida, J. (2006). Tenho o Gosto do Segredo. Em J. Derrida & M. Ferraris, *O Gosto do Segredo* (pp. 15–148). Fim de Século Edições.

Derrida, J. (2012). Uma Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento. *Revista Cerrados, 21*, 230–251.

Hebeche, L. (2010). *Da consciência do discurso: Ensaio dobre Mikhail Bakhtin*. Nefiponline. http:// www.nefipo.ufsc.br/files/2011/12/Bakhtin.pdf

Hermans, H. J. M. (2001). The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning. *Culture & Psychology, 7*(3), 243–281.

Kastrup, V. (2016). Flutuações da atenção no processo de criação [Blog]. *Biblioteca Nômade*. http://www.bibliotecanomade.com/2016/08/arquivo-para-download-flutuacoes-da.html

Loureiro, D., & Meira, L. (2020). Projeto Artístico e Identidade: O território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima. *De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: Atas do XI Congresso Internacional CSO*, 355–365.

ISBN: 978-989-99822-7-7

Notas biográficas

DANIELA F. PINHEIRO é artista visual, bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia a frequentar o doutoramento em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. As suas principais linhas de investigação são a Arte e processos de Criação Artística em Pintura, em torno de enunciados repetitivos e sistemáticos.
CIÊNCIA VITAE: https://www.cienciavitae.pt/portal/BA11-3F19-CDAA
Email: pinheiro.daniela@hotmail.com

TERESA ALMEIDA é artista visual e professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Doutorada em Estudos de Arte pela Universidade de Aveiro.
CIÊNCIA VITAE: https://www.cienciavitae.pt/portal/E01D-49C5-5570
E-mail: talmeida@fba.up.pt
Morada: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal.

DOMINGOS LOUREIRO é artista visual e professor auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Doutor em Arte e Design pela Universidade do Porto.
CIÊNCIA VITAE: https://www.cienciavitae.pt/portal/C710-7B7B-F410
E-mail: dloureiro@fba.up.pt
Morada: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Vulnerabilidades em questão: a videoarte e a fotografia de Letícia Durlo em co-criação com a Ksa Rosa

Vulnerabilities in question: video art and photography by Letícia Durlo in co-creation with Ksa Rosa

DANIELA MENDES CIDADE

AFILIAÇÃO: Universidade do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Departamento de Arquitetura, Rua Sarmento Leite, 320, CEP 90050-170, Porto Alegre, RS, Brasil.

Resumo: O artigo aborda a produção em videoarte e fotografia da artista brasileira Letícia Durlo, que em seus trabalhos realiza uma série documental intitulada *Ksa*, que traz como protagonista o Centro Cultural e Popular de Reciclagem *Ksa Rosa*, uma ocupação urbana que acolhe pessoas em vulnerabilidade social na cidade de Porto Alegre. Partindo de uma convivência com os habitantes da casa, a artista, em uma série de imagens que geraram o documentário de gênero híbrido e experimental, procura estabelecer uma crítica social e política em uma narrativa com apuro técnico que abre espaços para a multiplicidade criativa.

Palavras chave: videoarte, co-criação, arte colaborativa, pertencimento, costura.

Abstract: *The article presents the production in video art and photography of the Brazilian artist Letícia Durlo, who works carries out a documentary series entitled Ksa, which has as its protagonist the Centro Cultural e Reciclagem Popular Ksa Rosa, an urban occupation that welcomes people in social vulnerability in the city of Porto Alegre. Starting from living with the inhabitants of the house, the artist, in a series of images that generated a hybrid and experimental genre documentary, seeks to establish a critical social and political narrative with technical precision that opens spaces for creative multiplicity*

Keywords: *video art / co-creation / collaborative art / belonging / sewing.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 16/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. A Ksa Rosa e o espaço fílmico: montar, criar, regenerar

No contexto videográfico, a montagem acontece através de uma conexão sequencial e tópica, onde os atos de situar, reestruturar, deslocar e reinserir fazem parte do processo (Dias, 2019). A *Ksa Rosa*, tema do documentário que vamos tratar, é uma ocupação urbana que pode ser definida também nesses mesmos princípios da linguagem videográfica — busca de sutura, deslocamento e remontagem. Se formos considerar a diversidade de atividades que ali se desenvolvem, e o papel que a casa representa no tecido artístico, social e urbano na região denominada *4º Distrito*, próximo ao centro de Porto Alegre, no Brasil, veremos claramente uma história de oprimidos, vítimas de um sistema de desigualdade social, abandono e mau uso da propriedade privada. Este talvez seja o primeiro desafio por afinidade escolhido por Letícia Durlo, fotógrafa e diretora do documentário, ao aceitar o convite de Maristoni Moura, criadora e colaboradora da *Ksa Rosa* para realizar um retrato do trabalho da instituição. O mote era o de contar a história do Centro Cultural e Popular de Reciclagem com o viés do olhar das pessoas que vivem e trabalham no local. Considerando-se a montagem de um vídeo em sentido amplo, o ato de montar significa movimentar, transpor, reciclar, inserir ou reinserir (Dias, 2019). Podemos estabelecer aí o conceito operacional que levou à realização do filme, diante da função social desempenhada pela ocupação urbana.

A história da *Ksa Rosa* inicia-se em 2005, quando foi ocupado um primeiro imóvel na rua Voluntários da Pátria — um casarão abandonado em uma região da cidade que se caracteriza por ser um lugar de disputa territorial, e que mescla catadores de lixo, galpões de reciclagem, tráfico de drogas, prostituição, com problemas de descaso do governo e interesse imobiliário e político. Um tecido social disperso, sem costura. Desde o seu início, o espaço se constituiu como centro de referência e união deste tecido social, em redução de danos para pessoas em situação de rua que buscavam apoio e alternativa de trabalho para se livrarem da dependência das drogas.

A criadora da casa, Maristoni Moura, desempenha um papel importante como educadora social, por acolher pessoas em situação de abandono, seja pelo Estado ou pela família, para buscar a regeneração através do trabalho com reciclagem de resíduos sólidos e cultura em uma relação de afeto. Ao estabelecer conexões, cortes e costuras, seu trabalho aponta para a construção de uma narrativa apoiada na montagem, em um trabalho envolvente entre gestos e atitudes de regeneração psicológica e social. Uma rede de apoio, onde o termo *ocupação* também provoca uma noção de conquista, em uma disputa entre poderes.

Figura 1 · Fernando Fuão. *Espaço Borrega*, fotografia, 2017. Fonte: do artista
Figura 2 · Letícia Durlo: *Ksa Rosa, Atelier Corte e Costura*, fotografia, 2020 Fonte: da artista

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Em 2015, um primeiro imóvel ocupado, o de número 811 da Voluntários das Pátria, após uma disputa judicial foi retomado pelo Estado, para voltar à sua condição de abandono. A ocupação transferiu-se para outro *topus,* no endereço atual, localizado na mesma rua. Trata-se de outra edificação que estava abandonada. Visando a regeneração de pessoas, arquitetura e cidade, o local, desde então, reúne pessoas que trabalham com coleta e reciclagem de resíduos sólidos onde acolhe, também, diversas manifestações artísticas, transformando-se em centro cultural com atividades regulares como projeções de vídeo, exposições, café solidário, atelier corte e costura e brechó popular, buscando a inserção social através da arte.

A edificação que abriga o Centro Cultural e Popular de Reciclagem *Ksa Rosa* tem como característica o processo constante de transformação, tanto daqueles que passam por lá, quanto do seu próprio espaço físico. O primeiro contato da *videomaker* e montadora Letícia Durlo com a ocupação foi participando de um projeto que visava realizar melhorias na estrutura física do edifício recém ocupado. Mas, muito mais que um canteiro de obras, a *Ksa Rosa* se mostrou à artista um campo experimental de criação. O acúmulo de objetos no local, misturados com grafites nos diversos ambientes da casa, os contrastes de luzes, sombras, cores e texturas despertaram o olhar da realizadora para estabelecer o processo de montagem de imagens recolhidas. Em 2017 essa primeira aproximação resultou numa primeira série fotográfica e um vídeo sobre o lugar a partir de costuras, conexões e cortes no lugar (Figura 1). O objetivo, aqui neste artigo, é o de tratar da produção em videoarte e fotografia da artista na série documental intitulada *Ksa*, e que traz como protagonista esse espaço em mutação, em um processo de sutura e montagem com a atividade de reciclagem dos habitantes da casa.

Letícia, na série de imagens que geraram um documentário de gênero híbrido e experimental, procura estabelecer uma crítica política sobre o problema da violência, pobreza e questões raciais e de gênero. Utilizando-se de uma narrativa com apuro técnico, que abre espaços para a multiplicidade criativa, a artista tem um olhar que vê atentamente o tempo que carregam as coisas, assim como seu movimento. Neste sentido, quando a diretora Letícia e a coordenadora Maristoni se encontram, elas se desafiaram, juntamente com outras pessoas ligadas à ocupação, a uma produção audiovisual construída coletivamente em um processo colaborativo, ou como Letícia diz, de *cocriação.*

A reflexão aqui, parte desse contexto intersubjetivo para analisar não apenas uma obra desta artista, mas a obra enquanto processo colaborativo. Neste caso, o processo de criação está baseado em práticas relacionais que não são apenas estéticas. Conforme afirma Claire Bishop (2008), desde o início dessas práticas

nos anos 1990, muitos artistas e grupos acreditam que a criatividade da ação coletiva e as ideias compartilhadas constituem-se como uma determinada forma de tomada de poder. Para a autora, a urgente tarefa política das práticas colaborativas é percebida como gestos artísticos de resistência, tão importantes quanto ações sociais e políticas: "não há possibilidades de haver obras de arte colaborativa fracassadas, malsucedidas, não resolvidas ou entediantes porque todas são igualmente essenciais à tarefa de fortalecer os elos sociais." (Bishop, 2008:147)

2. Entre a ética e a poética, o processo colaborativo em arte

O atual trabalho de Letícia Durlo (Figura 2) traz um comentário sobre a necessidade da discussão da situação dos moradores da ocupação, em uma dialética entre a estética e a ética. Luzes e sombras do interior da edificação desafiam a textura das imagens, que falam da desigualdade social no Brasil. Pode-se dizer que Letícia faz parte de um grupo de artistas que através da arte re-humaniza a sociedade já tão dividida socialmente pelo capitalismo (Bishop, 2008). Ao se engajar a uma proposta que tem por objetivo trazer à luz o cotidiano da *Ksa Rosa*, que por si só já é uma forma de união de arte e vida, o documentário também expressa essa associalização da dinâmica da vida na ocupação com a arte. Este, pelo menos é um dos objetivos da coordenadora da ocupação, Maristoni Moura, em relação à função social e política do espaço como centro de cultura e reciclagem: aproximar parte da população excluída, costurando um tecido pelos fios de sutura da arte e a cultura.

A questão ética nos processos colaborativos, dentro do contexto da crítica da arte contemporânea, é considerada através dos procedimentos de trabalho e na intenção do artista, como um critério que traz um novo significado à obra enquanto processo. No caso específico do documentário *Ksa*, fica evidente na maneira em que o curta foi sendo construído, um diálogo constante entre a diretora do documentário, a responsável pela ocupação, e as outras pessoas-personagens envolvidas. Todo o processo de decisão é tomado de forma conjunta. A obra expressa de forma clara uma relação entre todos os envolvidos na autoria e cocriação da produção audiovisual.

Letícia Durlo se coloca como interlocutora dos desejos dos outros. Porém, ao ser afetada pelo outro, aquilo que poderia ser uma decisão dentro do processo de criação, torna-se um ponto de discussão. O diálogo entre todos os que conviveram na *Ksa Rosa* durante a realização do documentário se define como processo de relação intersubjetiva e íntima que caracteriza o documentário como um ensaio, e como forma de pensamento coletivo que passe a interagir na obra (Zanatta, 2019). Nesse sentido, pode-se dizer que aqui a arte colaborativa,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

como processo relacional, desfaz a ideia de autor para dar lugar a construção coletiva ligada diretamente ao ambiente e ao público que dele faz parte (Bourriaud, 2009).

2.1 O *primeiro corte*

Como parte do processo de criação, o primeiro corte do documentário *Ksa* foi exibido numa sessão do *Ciclo de Cinema em Ksa*, proposta de costura que reuniu algumas poucas pessoas presentes no *Espaço Borrega*, um dos espaços da casa que se transformou em sala de cinema. Outros colaboradores participaram virtualmente, pelo contexto de distanciamento provocado pela pandemia. A intenção de abrir a obra em processo para os espectadores, foi a de criar um debate mais amplo, para que a colaboração e costura *deste primeiro* corte incluísse a comunidade em que a *Ksa Rosa* está inserida. Desta forma, a preocupação social aproximou ainda mais a relação entre arte e vida que o documentário revela. Isto tanto na sua forma de concepção, quanto de mediação entre comunidade e ocupação. A edificação abandonada, ao ser ocupada para dar espaço para um centro de cultura e reciclagem, além de estabelecer uma crítica política nas formas de estruturação do espaço urbano, questiona também o sentido de propriedade de uma forma mais ampla.

3. Colaboração em arte ou novos processos de regeneração

Unir arte e vida é um dos aspectos que o curta documental nos mostra. Mesmo a *Ksa Rosa* sendo a protagonista do filme, três personagens da vida real se mesclam com a história da ocupação e nos dão pistas de como as atividades fazem parte do processo de sutura e regeneração do espaço físico, das pessoas que por ali passam, e da cidade. Enquanto Maristoni Moura, ao fundo, prepara um café, um dos acolhidos pela ocupação, chamado Jonatan, em um primeiro plano relata como foi o processo de acolhimento pela *Ksa Rosa* e quais foram os desafios que ele enfrentou para aprender a andar nas ruas puxando o carrinho de coleta do lixo reciclável. Seu personagem traz, de forma muito viva, o significado da ocupação como espaço de regeneração do sujeito em tratamento do uso abusivo de álcool e drogas. Sua fala é repleta de referências ligadas à maneira como a ação criativa e o reinventar-se como um novo personagem pelas ruas da cidade, e não poderiam estar separados do trabalho cotidiano. Ele também relata como foi se sentir no lugar do outro, e o sentimento de pertencimento em uma cidade que antes muitas vezes se apresentava a ele de forma hostil (Figura 3).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Letícia Durlo: *Ksa*, fotograma do curta documental, 2020 Fonte: da artista
Figura 4 · Letícia Durlo: *Ksa*, fotograma do curta documental, 2020 Fonte: da artista

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A diretora constrói a narrativa com imagens no interior da *Ksa Rosa*, imagens de arquivo e imagens tomadas durante as andanças de Jonatan, Maristoni Moura e outra personagem da ocupação chamada Mônica, pelas ruas do 4º. Distrito de Porto Alegre. A presença da diretora no andar com seus protagonistas e parceiros de criação, aparece na sua sombra que os acompanha. Como enquanto Jonatan puxa o carrinho, ou enquanto Mônica, ao enfrentar o trânsito de uma avenida movimentada, conversa com a diretora explicando como precisa fazer para poder cruzar uma rua (Figura 5). Um diálogo que acontece no momento da filmagem e que depois, quando as duas sentam juntas para discutir sobre a captura das imagens, se costura. O tema sobre a condição feminina nesse papel de catadora de resíduos da cidade, e as dificuldades desse *corpo-mulher* como personagem do território urbano, aparece nestas suturas que o documentário apresenta. Mônica representaria este *corpo-mulher,* que sai da situação de marginalidade e encontra novas formas de viver. Se Gago (2020) utiliza a expressão corpo-território como um conceito para falar do poder da mulher, Mônica é a materialização desse conceito:

O corpo-território possibilita o desacato, a confrontação e a invenção de outros modos de vida, e isso implica que nessas lutas se viabilizem saberes do corpo em seu devir território e, ao mesmo tempo, o indeterminem, porque não sabemos do que é capaz um corpo enquanto corpo território. Por essa razão, corpo-território é uma ideia força que surge de certas lutas, mas que possui a potência de migrar, ressoar e compor outros territórios e outras lutas. (Gago, 2020:110)

Considerações finais

Para Lefebvre (2006), o direito à cidade só é possível se realizar plenamente fora do sistema capitalista comandado pelo valor de troca, comércio e lucro. O filósofo propõe uma cidade ligada ao direito à vida urbana, transformada e renovada. O papel desenvolvido pela *Ksa Rosa,* apresentado no documentário, desenvolve de uma certa forma, um campo de experimentação de criação e de busca de uma renovação e sutura de um tecido social desintegrado, ao multiplicar suas ações e buscar novas formas de vida.

Ksa, o documentário, remete às diferenças sociais na cidade, através de uma reflexão sobre a ética e a estética, não como polaridade, mas sim como diferença e confluência.

As imagens da artista, buscam um sopro de esperança para a população vulnerável. O cuidado estético na apresentação e montagem abre-se para a discussão de como a forma pode influir no comportamento social, contribuindo para

uma relação entre corpo e afeto. Podemos ver aqui um discurso da paixão pelos oprimidos da história, vítimas do mundo transfigurado em lutas e interesses por cobiças, como uma luta pelo direito ao bom uso social da propriedade. O documentário *Ksa* aponta para esta saída, mostrando como a arte pode contribuir para uma compreensão e inserção profissional de pessoas em situação de vulnerabilidade social.

Referências

Bishop, Claire (2008) "A virada social: colaboração e seus desgostos." *Concinnitas,* ISSN 1981-9897. Vol. 1, N.12: 144-155 [Consult. 2021-02-02] Disponível em URL: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825/16284

Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 978-8599102978

Dias, Aline (Org.) (2019) *Montagens nos espaços fílmico, expositivo e impresso*. Vitória: Cousa. ISBN 978-85-9578-107-8

Lefebvre, Henry (2006) O direito à cidade. São Paulo: Nebli. ISBN 9788569098157

Gago, Verónica (2020) *A potência feminista, ou o desejo de mudar tudo*. São Paulo: Editora Elefante. ISBN 978-8593115653

Zanatta, Claudia (2019) "A metodologia colaborativa em artes visuais como processo poético." *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*. ISSN 1982-9507 ISSNe 2238-2046. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. V.9 N.18: 198-210 [Consult. 2021-02-02] Disponível em URL: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/16122

Nota biográfica

Daniela Cidade é artista visual e professora na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorado em Teoria e Crítica da Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordena, juntamente com Daniele Caron, o grupo de pesquisa Margem, Laboratório de Narrativas Urbanas. As suas principais linhas de investigação são Arte, Corpo e Cidade e Processos de criação e transformação urbana.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3749-5812

Email: daniela.cidade@ufrgs.br

Morada: Rua Sarmento Leite, 320, CEP 90050-170, Porto Alegre, RS, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Família em 3x4: apropriação de imagens no processo de criação de Myra Gonçalves

Family in 3x4: appropriation of images in Myra Gonçalves' creation process

DANIELA REMIÃO DE MACEDO

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar uma análise de obras da artista visual brasileira Myra Gonçalves que utilizam fotografias 3x4 do seu acervo familiar como materialidade e resultam em imagens por processos químicos. As reflexões surgem a partir de entrevista com a artista e contribuições de autores que dialogam com fotografia de família, apropriação de imagens na arte contemporânea e o hibridismo de processos na pós-produção. A criação da artista resulta da transmutação das imagens em um apelo ao tátil, lidando com memórias afetivas.

Palavras chave: fotografia de família / apropriação de imagem / pós-produção; hibridismo.

Abstract: *The aim of this article is to present an analysis about the works of Brazilian visual artist Myra Gonçalves which use 3x4 photos from her family collection as materiality and result in images by chemical processes. The reflections arise from an interview with the artist and contributions of authors who dialogue with family photography, appropriation of images in contemporary art and the hybridism of processes in post-production. The artist´s creation process results in the transmutation of images in an appeal to the tactile, dealing with affective memories.*

Keywords: *family collection / appropriation of image / post-production / hybridism.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

O fazer artístico a partir da apropriação de imagens e objetos tem sido uma prática na arte contemporânea. Procurando refletir sobre as coleções de fotografia de família como forma de materialidade para a arte, nos debruçamos sobre a obra de Myra Gonçalves (Porto Alegre, 1965), buscando imagens criadas a partir da apropriação de fotos 3x4 do acervo pessoal da artista. O que se objetiva encontrar são potencialidades poéticas desta materialidade na arte e de que forma a artista ressignifica estas imagens em seu processo de criação.

Myra iniciou suas atividades na fotografia na década de 90. É bacharel em Artes Plásticas com habilitação em Fotografia (2003) e mestre em Artes Visuais (2007) pelo Instituto de Artes da UFRGS. Fotógrafa, pesquisadora e professora, compôs o corpo docente da UCS, UFRGS, FACAT e FEEVALE. Começou suas pesquisas em fotografia experimental em 2000 e faz parte do coletivo Lumen desde 2016, onde compartilha experimentos com processos fotográficos históricos e alternativos.

Entendendo a fotografia como um organismo vivo, que nasce, desabrocha por um instante, depois envelhece, conforme as ideias de Roland Barthes (2012), considera-se o potencial poético desta materialidade para expressar memórias e afetos familiares. Questões sobre fotografia de família, apropriação de imagens na arte contemporânea e o hidridismo de processos na pós-produção são abordadas. As reflexões surgem a partir de obras de Myra Gonçalves de séries feitas com processo de revelação química em minilab (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 10), com processos históricos à luz solar (Figura 5, Figura 6, Figura 9) e em laboratório fotográfico (Figura 7, Figura 8), que utilizam fotografias 3x4 de seu acervo familiar como materialidade artística e resultam em imagens analógicas, além de entrevista realizada com a artista em 2020.

2. Fotografia de família

Estamos constantemente sujeitos ao esquecimento e por isso necessitamos de rastros, vestígios e pistas para ajudarmos a combatê-lo. A memória é ferramenta importante de reconstrução do passado, e nessa constante tensão entre presença e ausência, memória e esquecimento, torna-se uma necessidade guardar vestígios que facilitem o ato de se lembrar. Entre documentos, textos, cartas e outros objetos, a fotografia se destaca, desde o seu surgimento, como forma mais popular de criar vestígios armazenáveis. Com a evolução tecnológica, barateamento e simplificação do processo, a fotografia se popularizou e as câmeras passaram a acompanhar a vida das famílias (Lima, 2016).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Através da fotografia a memória confronta o passado com o tempo presente, uma vez que lembrar é um rever, ou revisitar com os olhos do presente. "Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes" (Sontag, 2004:28).

A função do álbum de família não é apenas guardar imagens, sua principal característica é promover o encontro dos indivíduos com as imagens de seus próximos e com suas próprias imagens (Rouillé, 2009:186). É como se investíssemos à fotografia um compromisso com o futuro ou com a transgressão da finitude de nossa existência.

Em 2009, com a perda da irmã mais velha da mãe de Myra Gonçalves, a primeira entre as mulheres de uma família numerosa, muitas fotografias começaram a ser revistas. A saudade e a busca por memórias fizeram com que as caixas, pastas e álbuns guardados na casa de sua mãe fossem sendo constantemente remexidos.

A artista diz que "as imagens fotográficas garantem a lembrança, o retorno àquela experiência" (Gonçalves, 2020), salientando a potência da fotografia de família nesse sentido. Ao rever estas imagens, chamou a atenção de Myra a quantidade de fotografias 3x4, iniciando assim uma busca por outras imagens no mesmo formato junto a outros familiares.

Kossoy (2001: 28) alerta a respeito do poder da fotografia como um "intrigante documento visual" cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções. A natureza da fotografia está em mostrar alguma coisa e ter seu significado ultrapassado do que os olhos enxergam. Para ser aceita pelo indivíduo que a observa, a fotografia precisa ser sentida, notada, olhada e pensada. Foi desta forma que Myra passou a olhar para as fotos 3x4 de seus familiares feitas originalmente para serem utilizadas em documentos de identidade.

3. Foto 3x4

A carteira profissional no Brasil foi instituída em 1932 através de um decreto que assegurava os direitos trabalhistas e registrava a vida laboral do trabalhador. O decreto determinava como obrigatória a apresentação de três fotografias 3x4, que, segundo o Art. 6º, deveriam

> *reproduzir a imagem da cabeça tomada de frente, com as dimensões aproximadas de três centímetros por quatro, tendo, num dos ângulos, em algarismos bem visíveis, a data em que tiverem sido feitas, não se admitindo fotografias tiradas mais de um ano antes da sua apresentação* (Brasil, 1932).

Figura 1 · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2011. Impressão química em papel de prata, Placa com 8 fotografias, 20 x 30 cm. Fonte: autora.
Figura 2 · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2011. Impressão química em papel de prata, Placa com 8 fotografias, 20 x 30 cm. Fonte: autora.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2011. Impressão química em papel de prata, Placa com 8 fotografias, 20 x 30 cm. Fonte: autora.
Figura 4 · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2011. Impressão química em papel de prata, Placa com 8 fotografias, 20 x 30 cm. Fonte: autora.

Provavelmente, a obrigatoriedade da fotografia 3x4 colaborou com a ampliação da profissão de fotógrafo, que além das fotografias habituais produzidas em estúdio, também passaram a registrar no novo formato exigido para a confecção da carteira de trabalho.

As fotos 3x4 passaram a ser utilizadas também em outros documentos de identificação. Não existe uma legislação exigindo a expressão séria, mas os músculos da face relaxados, ou mais próximos da nossa aparência normal, facilita o processo de identificação visual, o grande objetivo dos documentos com fotos.

A fotografia no Brasil passou por várias etapas. Na década de 60, a fotografia preto e branco, as fotografias colorizadas à mão; na década de 70 surge a fotografia colorida. Na década de 80, com a tecnologia mais avança, surgem os primeiros laboratórios semiautomáticos. Na década de 90, minilabs computadorizados chegam ao país com revelação rápida em uma hora. No início dos anos 2000, a revolução tecnológica com os equipamentos digitais. Mas o tempo e a tecnologia não apagaram o retrato 3x4. Até hoje, o formato é utilizado na identificação de documentos e está presente nas caixas de fotografias de família.

A fotografia 3x4 utilizada em documento, segundo Myra, "serve para nos identificar, porém ela é muito inexpressiva, não é permitido muitas expressões no rosto, não pode usar brinco, maquiagem...", mas "é interessante observar as mudanças através das roupas e dos cabelos" (Gonçalves, 2020). Assim, a artista começou a reunir as fotografias encontradas de cada parente, atraída pelas marcas do tempo e seu gosto por coleções.

4. Do acervo familiar para a galeria

A apropriação de objetos e imagens não artísticos e sua ressignificação no contexto da arte remontam às vanguardas históricas. O procedimento é absorvido pelo sistema de arte, naturalizando-se a ponto de hoje ser impossível dissociá-lo das práticas contemporâneas (Marques, 2007). Dessa forma, os arquivos de família se tornam uma nova forma de materialidade para a arte. Temos na contemporaneidade uma nova configuração artística, em que

> *Não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos culturais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem* (Bourriaud, 2009:8).

Não nos movemos mais no reino da criação, e sim no da pós-produção, em que as obras se inscrevem numa rede de signos e significações.

Segundo Lima (2016:51), a partir da década de 1970, as fotografias de família deixaram de ser apenas um meio de registrar e guardar lembranças dos

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2017. Cianotipia sobre Antotipia, 30 x 20 cm. Fonte: autora.
Figura 6 · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2017. Cianotipia rebaixada com carbonato de sódio, tonalizada com ácido tânico, 30 x 20 cm. Fonte: autora.

Figura 7 · Myra Gonçalves, *Minha Mãe*, 2017-2018. Solarização e revelações parciais em papel de prata, 5 fotografias, 17 x 12 cm cada. Fonte: autora.
Figura 8 · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2018. Solarização em papel de prata, 4 fotografias, 24 x 18 cm cada. Fonte: autora.
Figura 9 · Myra Gonçalves, *Caixa de postais*, 2019. Cianotipia em papel Hahnemühle, 30 postais, 10,5 x 14,8 cm cada. Fonte: autora.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

familiares, passando a ser também material para a arte. Da caixa de sapatos para o ateliê do artista, do álbum para a galeria, da intimidade do seio da família para o circuito institucionalizado da arte.

Assim, à medida que Myra foi encontrando mais retratos de seus parentes, pensou em uma forma de organizá-los, orientando-se pela quantidade comum entre as imagens dos vários familiares. Segundo a artista, "as imagens 3x4 tomam uma dimensão interessante quando visualizadas em maior formato" (Gonçalves, 2020). Criou então seu primeiro trabalho artístico com apropriação de fotografias de sua família: placas individuais, composições com 8 fotografias 3x4 de cada familiar (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4), que foram expostas na UCS durante a IV Semana da Fotografia de Caxias do Sul em 2011. A partir daí essas imagens se desdobraram em outras nos trabalhos da fotógrafa.

Nas imagens da série de Cianotipias (Figura 5, Figura 6), Myra utiliza o processo de impressão fotográfica do século XIX que produz imagens em tons de azul, ao expor solução de sais de ferro à luz solar. Nos trabalhos, que fizeram parte da exposição *225 after John Herschel* no Espaço Arte II em 2017, as imagens da mãe da artista passam ainda por outros procedimentos, viragem com ácido tânico e Antotipia com pigmentos vegetais, modificando as características da coloração.

Na série *Minha mãe* (Figura 7), apresentada na exposição *Caderno de Anotações* que aconteceu em 2018 no Espaço Arte Dois da Universidade FEEVALE, retratos de sua mãe têm seus processos de revelação em papel fotográfico interrompidos parcialmente em diferentes intensidades. Explorando as potencialidades do laboratório e dos processos químicos, a artista utiliza fixador borrifado sobre a fotografia antes de levá-las ao revelador, resultando em pontos brancos no final do processo. O que interessa Myra são os apagamentos na imagem.

Já na série de solarizações (Figura 8), as imagens da mãe resultam de experimentações da artista em laboratório com esta técnica, onde os tons das imagens são parcialmente invertidos com a exposição à luz actínia durante a fase de revelação do processo químico, em diferentes intensidades, até quase o desaparecimento total. Estes trabalhos ainda não foram expostos, mas Myra diz ter vontade de dar continuidade e ampliá-los digitalmente em grande formato, tendo como referência as imagens feitas por Man Ray.

Em *Caixa de postais* (Figura 9), outro trabalho onde a artista utiliza o processo de Cianotipia, as fotos 3x4 e outros registros familiares se desdobram em imagens em tons de azul, e voltam a compor uma coleção, sendo abrigadas em uma caixa.

Em 2020, o confinamento fez Myra se voltar mais intensamente para a família e retomar sua busca por fotografias 3x4. Seus painéis (Figura 1, Figura 2,

Figura 10 · Myra Gonçalves, *Minha Mãe, meu Pai, Eu, minha Irmã e meu Irmão, minhas Tias e meus Tios, meu Avô, minha Prima e meu Primo*, 2020. Impressão química em papel de prata, Painel fotográfico com 120 retratos, 100 x 90 cm. Fonte: autora.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3, Figura 4), primeiros trabalhos com apropriação das fotografias de família, foram reorganizados compondo um único trabalho com novas imagens localizadas ao longo dos anos. *Minha Mãe, meu Pai, Eu, minha Irmã e meu Irmão, minhas Tias e meus Tios, meu Avô, minha Prima e meu Primo* (Figura 7), um título longo que procura evidenciar a presença e a importância de cada um na composição familiar, faz parte da exposição coletiva *Instantes no Tempo*, que acontece atualmente na Galeria Espaço Cultural Duque, em Porto Alegre, com curadoria de Ana Zavadil. Nele a artista reúne a família e seus 120 retratos 3x4 encontrados nos últimos anos. É um encontro de memórias e afetos. As fotografias 3x4 ao longo de oito décadas, colocadas lado a lado, se contaminam umas às outras e se complementam, natural da vivência em família, e fatiam o tempo em fragmentos que enquadram a transformação de seus personagens, de toda a família e da própria fotografia. As fotos trazem alterações de cor, dobras, grampos, carimbos, perfurações, riscos, ferrugens, fungos, apagamentos, partes de documentos antigos dos quais fizeram parte. As marcas do tempo, o tempo das imagens e o tempo de seus personagens. Os nomes de cada um e os anos em que as fotos foram originalmente feitas reforçam a identidade de seus familiares e a passagem do tempo. A obra forma um só tempo decomposto. Convivem na mesma imagem o álbum de família, o formato 3x4, a fotografia p&b, a fotografia colorizada à mão, a fotografia colorida, a fotografia analógica e a fotografia digital. A coleção de identidades nos retratos familiares reunida em uma única obra, cronologicamente multifacetada, reedita o tempo e torna a fotógrafa não apenas observadora externa da imagem que produz, mas parte integrante da obra. A foto 3x4 mais recente da coleção é um autorretrato da artista, que contextualiza o tempo presente. Sua identidade escondida por detrás de uma máscara no ano de 2020.

5. Hibridismo na pós-produção

A contemporaneidade representa um questionamento aos paradigmas modernos, norteados pela originalidade, novidade, unicidade, pureza dos meios e especificidade de cada modalidade artística. Segundo Icléia Cattani (2010), começaram a surgir de forma progressiva linguagens e formas abandonadas de modernidade, acompanhadas de misturas de elementos que abrem ao hibridismo, caracterizado pela fusão dos elementos díspares que os estruturam. Na arte contemporânea, de acordo com Sandra Rey (2005), as diversas definições do termo hibridação indicam formas de arte que misturam diferentes técnicas e tradições, tais como as apropriações. A hibridação é também uma das principais características da arte numérica.

Sendo assim, o processo de criação dos trabalhos de Myra aqui apresentados envolveu diferentes tempos, autorias e hibridismos. Além da apropriação das fotografias, a artista desdobra as imagens em processos híbridos entre o analógico e o digital. A fotografia analógica está presente na maioria das imagens originais utilizadas como materialidade para as obras da artista, exceto poucas e mais recentes já feitas com tecnologia digital, e nos desdobramentos dessas imagens utilizando processos fotográficos químicos, resultando novamente em imagens analógicas.

Quando as fotografias do acervo familiar de Myra, produzidos de modo analógico por fotógrafos anônimos, são refotografadas pela artista com equipamento digital, temos a primeira relação de hibridação. As imagens deixam de ser físicas, uma marca ou impressão deixada por um objeto material sobre um suporte, e são digitalizadas, adquirindo caráter numérico. Após numerizada, a imagem ótica torna-se híbrida e sofre uma segunda hibridação quando acrescida de efeitos através de programas de computador.

Após tratamento digital, as imagens da artista são impressas em lâminas transparentes que servirão de negativos para transferir para o plano pictórico através da impressão artesanal (Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9), intensificando-se, assim, as relações entre o fazer artesanal dos processos fotográficos químicos e o mecânico dos negativos fotográficos digitais. Já as fotografias que compõem os painéis (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4) e *Minha Mãe, meu Pai, Eu, minha Irmã e meu Irmão, minhas Tias e meus Tios, meu Avô, minha Prima e meu Primo* (Figura 10) passam por nova hibridação ao serem editadas computacionalmente pela artista, acrescentando os nomes e anos de registro.

Dessa forma, todos os trabalhos de Myra aqui apresentados são resultado de hibridismos com a apropriação de fotografias do acervo familiar, a fusão de processos analógicos e digitais até se chegar a cada uma das imagens analógicas finais. O tempo na fotografia é expandido e sobreposto. As marcas do tempo das fotografias originais se sobrepõem ao período de interação da artista com as imagens na pós-produção. O hibridismo de processos transmuta a imagem fotográfica, dando-lhe novo corpo e nova vida.

Conclusão

Conclui-se que na contemporaneidade temos uma nova configuração artística, não nos movemos mais no reino da criação, mas no da pós-produção, em que as obras se inscrevem numa rede de signos e significações. Assim, as fotografias de família se tornam uma nova forma de materialidade para a arte, e suas potencialidades poéticas geram tensões entre passado e presente, permanência e apagamento, documento e a arte.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Em meio a tanta evolução da fotografia, hoje dominada pela tecnologia digital, buscar em processos manuais, históricos e não comerciais meios para produzir imagens dentro do campo das artes visuais parte de uma inquietação e necessidade de experimentação em relação à rígida linguagem fotográfica, buscando uma maior liberdade na produção artística. Assim, o processo de criação de Myra Gonçalves alarga os limites da prática fotográfica, explorando a interferência da artista na transmutação das imagens originais, em um apelo ao tátil em lugar do eminentemente óptico da fotografia, próprio de quem lida com memórias afetivas. A fotografia de Myra se mostra como uma metáfora da vida e sua impermanência. Enquanto a digitalização das fotografias originalmente analógicas da família traria a essas imagens a possibilidade da promessa de eternidade, Myra Gonçalves oferece às imagens um novo corpo e uma nova vida. As imagens que surgiram pelas lentes de vários e anônimos fotógrafos aos longos dos anos com objetivo de representação da identidade, renascem como arte pelas mãos da artista em nova materialidade analógica e com um novo destino pela frente, até que o tempo, aos poucos, as faça envelhecer, consumindo o luto da perda, através de seu lento desaparecimento.

Referências

Barthes, Roland (2012) *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 978.85.209.3148-6

Bourriaud, Nicolas (2009) *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins. ISBN: 978-85-61635-11-4

Brasil (1932) *Decreto nº 21.580*, de 29 de Junho de 1932. [Consult. 2020-12-01] Disponível em URL: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21580-29-junho-1932-526759-republicacao-81815-pe.html

Cattani, Icleia Borsa (2010) "Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos." *Mestiçagens na arte contemporânea Fotografia de família: entre objeto de recordação e material para arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: 21-34. ISBN: 978-85-702-5968-4

Kossoy, Boris (2001) *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial. ISBN: 978-85-7480-060-0

Lima, Daniel Francisco de (2016) *Fotografia de família: entre objeto de recordação e material para arte contemporânea*. Frutal: Prospectiva. ISBN: 978-85-5864-061-9

Marques, Susana Lourenço (2007) *Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Rey, Sandra (2005) *Cruzamentos impuros. Processos híbridos na arte contemporânea*. Festival de arte 2005. Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal de Uberlândia.

Rouillé, Andre (2009) *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac. ISBN: 978-85-7359-876-6

Sontag, Susan (2004) *Sobre Fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-3590-496-3

Nota biográfica

Daniela Remião de Macedo é fotógrafa. Doutoranda na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), mestre em Artes Visuais (2018) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), bacharel em Informática (1994) e mestre em Ciência da Computação (1999) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). As suas principais linhas de investigação são Processos Fotográficos Históricos e Alternativos, O tempo na Fotografia, Arte e Ciência, As Mulheres na Fotografia.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3003-5891

Email: d.macedo@edu.ulisboa.pt

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O movimento da dança na fotografia: Desacelerando o tempo na obra de Daniela Pinheiro

The dance movement in photography: Slowing down time in Daniela Pinheiro's work

DANIELA REMIÃO DE MACEDO

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo: Este artigo apresenta uma análise da série fotográfica da artista visual brasileira Daniela Pinheiro com imagens da dançarina de butoh Emilie Sugai. As reflexões surgem a partir de entrevista com a artista e contribuições de autores que dialogam com a influência cultural entre oriente e ocidente, o tempo no fazer fotográfico, além das relações entre fotografia e dança. O desaceleramento do tempo nos experimentos em laboratório da artista torna-se como um ritual e treinamento que conduz seu processo de criação. A dança se mostra não apenas como o motivo fotografado, mas como um convite à criação através do movimento.

Palavras chave: tempo / movimento / fotografia / dança / butô / Emilie Sugai.

Abstract: *This article presents an analysis of the Brazilian visual artist Daniela Pinheiro's photographic series with images of butoh dancer Emilie Sugai. The reflections arise from an interview with the artist and contributions from authors who dialogue with the cultural influence between Orient and Occident, the time in the photographic process, besides relationships between photography and dance. The slowing down of time in the artist's laboratory experiments becomes as a ritual and training that guides her creative process. Dance is not only the photographed motif, but also an invitation to creation through movement.*

Keywords: *time / movement / photography / dance / butoh /Emilie Sugai.*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

A dança é efêmera, enquanto a fotografia é permanente. Ambas, porém, são artes do tempo-espaço, e estão histórica e praticamente ligadas. Nesse sentido, buscamos na obra de Daniela Pinheiro (Pelotas, 1983) imagens que trazem a representação da dança através da fotografia, procurando perceber a aproximação das duas linguagens no seu processo criativo.

Daniela tem formação em Jornalismo (ULBRA, 2009) e Fotografia (SENAC, 2014). Mestre em Artes Visuais (UNICAMP, 2019), atualmente faz doutorado em Medias Artes na Universidade da Beira Interior — UBI em Covilhã, Portugal. Com experiência na área da comunicação em televisão e rádio, desenvolvendo seus trabalhos artísticos autorais em fotografia e vídeo.

Procurando abordar aspectos de interesse na pesquisa da autora que se encontram exemplificados no processo de criação e nas obras da artista, selecionamos entre seus trabalhos imagens que trazem a representação da dança através da fotografia para refletir sobre seu processo criativo. As reflexões surgem a partir da série fotográfica da instalação *Tasogare* (2014), palavra japonesa que significa crepúsculo, com imagens da dançarina de *butoh* Emilie Sugai (Figura 1), utilizando o processo artesanal de impressão fotográfica *dusting on*, além de entrevista realizada com a fotógrafa (2019, comunicação pessoal).

2. Fotografia e dança

A fotografia e a dança são duas linguagens artísticas distintas, mas se relacionam e dialogam artística e historicamente. Na maioria das vezes, a fotografia contribui para a construção de uma memória para a dança, dando a ela materialidade histórica e cultural.

Além disso, a evolução histórica da dança e os interesses do coreógrafo por desenvolver um estilo específico de dança acabam influenciando nas escolhas do fotógrafo ao registrar a obra. No caso do ballet clássico, uma arte pautada na beleza, no desenvolvimento técnico dos bailarinos e nos movimentos suspensos e aéreos, é comum encontrarmos registros fotográficos coerentes com essas qualidades da própria dança, com corpos em atitudes de grande beleza e suspensões de movimento.

Já as fotografias aqui analisadas relevam o *butoh* em uma experiência brasileira da dança no cruzamento com as estéticas japonesas, e com ela um pouco mais do espírito que anima as artes vindas do Japão, evidenciando suas características, sua filosofia, sua especial estética do belo, que parece ser mais do que a simples harmonia de formas, e fascina por trazer em sua essência algo mais profundo. O processo de criação da artista Daniela Pinheiro percorre, assim,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Daniela Pinheiro, instalação Tasogare, 2014.
Dusting on sobre vidro. Fonte: autora.
Figura 2 · Daniela Pinheiro, instalação Tasogare, 2014.
Dusting on sobre vidro, 20 x 30 cm. Fonte: autora.

Figura 3 · Daniela Pinheiro, instalação Tasogare, 2014.
Dusting on sobre vidro, 20 x 30 cm. Fonte: autora.
Figura 4 · Daniela Pinheiro, instalação Tasogare, 2014.
Dusting on sobre vidro, 20 x 30 cm. Fonte: autora.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Daniela Pinheiro, instalação Tasogare, 2014.
Dusting on sobre vidro, 20 x 30 cm. Fonte: autora.
Figura 6 · Daniela Pinheiro, instalação Tasogare, 2014.
Dusting on sobre vidro, 20 x 30 cm. Fonte: autora.

um caminho de possibilidades de cruzamento entre fotografia e dança, e culturas oriental e ocidental.

Juliana Adur (2009) observa que a beleza de cada uma das áreas, fotografia e dança, encontra-se justamente nas suas diferenças, na incapacidade da dança de ser completamente capturada e na impossibilidade da fotografia de gerar movimento, contando os fatos tal como realmente ocorreram. São exatamente essas diferenças que produzem diálogos e resultados tão surpreendentes na arte, pois a fotografia e a dança se complementam em um espaço-tempo "entre": entre a efemeridade e a eternidade, entre a observação e a contemplação, entre a pausa e o movimento, entre o bidimensional e o tridimensional. Porém, no contexto da contemporaneidade, esse espaço "entre" diminui cada vez mais, pois os limites que envolvem e isolam determinadas áreas artísticas hoje começam a se diluir intensamente, rompendo as barreiras de separação do fazer artístico para que outras formas criativas possam surgir.

3. A dança butoh

Em uma retrospectiva da história da humanidade, evidencia-se a distinção entre as culturas do Oriente e do Ocidente. Encontramos em alguns períodos a influência da cultura do Japão na arte ocidental; por outro lado, no século XX, o pós-guerra originou no Japão um movimento de ocidentalização e novas trocas aconteceram. As correntes migratórias trouxeram ao Brasil um pouco das religiões e artes tradicionais do Japão, tornando-se o país que recebeu o maior número de imigrantes japoneses do mundo.

A aproximação de Daniela Pinheiro com a cultura nipônica decorreu de suas experiências no período em que morou no bairro da Liberdade na cidade de São Paulo, considerada a maior comunidade japonesa fora do Japão, culturalmente rica por preservar muitas tradições da cultura oriental.

Segundo Yoshiura (2013), o que as artes tradicionais do Japão têm de especial é que são concebidas e praticadas como caminho de elevação da espiritualidade, não se tratando de veicular motivos religiosos, mas de vivenciar princípios considerados importantes. O belo na obra de arte depende do nível espiritual do artista e do seu sentimento, no intuito de proporcionar a evolução do espírito daqueles que a contemplam. Assim, as artes têm a finalidade de cultivar, no artista e nos apreciadores, a sensibilidade para a prática da arte de viver.

A dança *butoh*, fotografada pela artista (Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8), é uma dança contemporânea criada no Japão, após a Segunda Guerra Mundial, por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, que acharam nas vanguardas europeias e nas danças milenares japonesas a inspiração para

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Daniela Pinheiro, instalação Tasogare, 2014.
Dusting on sobre vidro, 20 x 30 cm. Fonte: autora.
Figura 8 · Daniela Pinheiro, instalação Tasogare, 2014.
Dusting on sobre vidro, 20 x 20 cm. Fonte: autora.

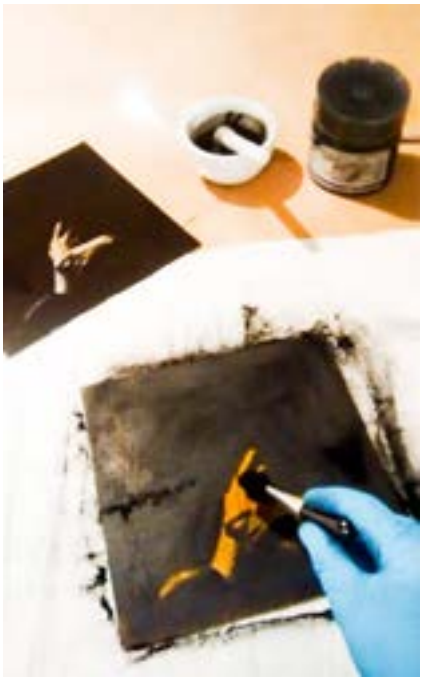


Figura 9 · Pós-produção utilizando *dusting on*, Instalação Tasogare, 2014. Fonte: a autora
Figura 10 · Interação com as imagens usando lanterna, Instalação Tasogare, 2014. Fonte: a autora

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

a criação de sua arte. Definida como a dança das sombras ou sombras da escuridão, a dança é entendida como um caminho de vida, não uma organização de movimentos.

A fotógrafa diz em entrevista (comunicação pessoal, 2019) que teve como referência o trabalho de Eikoh Hosoe (2014), conhecido como um dos fotógrafos japoneses mais importantes. Hosoe acompanhou o desenvolvimento do *butoh* desde que viu pela primeira vez sua obra inaugural Kinjiki (Cores proibidas) de Tatsumi Hijikata. E foi justamente com Hijikata que Hosoe produziu um dos seus ensaios fotográficos mais importantes, Kamaitachi.

A série de fotografias realizadas por Daniela traz imagens das coreografias *Lunaris: o mundo que passa* e *Tabi* executadas por Emilie Sugai, especialmente para o trabalho da artista na Associação da Província Tochigi, em São Paulo, lugar onde a dançarina realiza seus ensaios. As coreografias criadas pela dançarina são inspiradas na metodologia de Kusuno Takao (1945-2001), artista japonês que se estabeleceu no Brasil em 1977 com quem Emili estudou. Segundo Greiner (1997), Takao criou uma versão particular da dança *butoh*, nascida no Brasil com os artistas brasileiros, experimentando outra velocidade e ritmo muito lento.

4. O tempo na fotografia

Refletindo sobre o corte temporal efetuado na ação da fotografia, se percebe que este é incapaz de anular por completo a sugestão do tempo e movimento nas imagens fotográficas. Neste sentido, Ronaldo Entler (2007) apresenta três possibilidades de representação do tempo na fotografia: o tempo inscrito, com a inscrição do tempo no espaço sob a forma de um borrão conforme o objeto se desloca no espaço selecionado; o tempo denegado, com a fotografia instantânea que de modo abrupto e forçoso retira o tempo da cena e prolonga a imagem do movimento congelado diante do nosso olhar, sem porém nos deixar de informar sua ação e poder esconder o movimento totalmente; e o tempo decomposto, com uma sucessão de instantes no tempo compondo uma única imagem ou uma série de imagens que se relacionam, podendo incorporar uma narrativa.

Analisando a obra de Pinheiro, encontramos estas três formas de representação do tempo nas suas imagens. Ao registrar a dançarina durante a execução dos movimentos do *butoh*, a artista utiliza a linguagem do flagrante, expressando em sua fotografia o corte temporal, o tempo denegado. Além disso, temos aprendido a pensar a criação fotográfica como um processo que se constrói em etapas, e que envolve uma série de escolhas, os equipamentos e materiais, os enquadramentos e instantes e, finalmente, as imagens que serão editadas,

ampliadas e exibidas ao público. Desta forma, ganha força a noção de ensaio, que se mostra presente no trabalho de Pinheiro, podendo-se entender sua fotografia literalmente como a revelação de um processo de pesquisa. O resultado de seu trabalho, a série fotográfica, explicita um percurso, portanto, o tempo de duração do olhar da fotógrafa, decomposto em várias imagens. Observa-se, ainda, movimentos transformados em rastros, em tempo inscrito no espaço, na superfície da fotografia. Esse rastro de movimento, porém, não acontece durante o ato fotográfico, mas durante a pós-produção. São as marcas da fotógrafa que se somam à imagem no processo artesanal de impressão.

Além do tempo cronológico que reside na imagem fotográfica, outros tempos se desencadeiam e se emaranham, compreendendo o período pré, durante e pós ato fotográfico. Os preparativos antes da tomada da cena, a duração da captura, até possíveis intervenções posteriores sobre as imagens, incorporam em si meandros de temporalidade.

Analisando a série de imagens da artista, com base nas estratégicas fotográficas contemporâneas formuladas por Andreas Müller-Pohle (1985), identifica-se que o tempo do fazer fotográfico é alargado pela interação da artista e a imagem já captada, em trabalho digital e manual de pós-produção. Através de técnicas de manipulação digital, as fotografias se desdobram em imagens em preto e branco, impressas em fotolito, transformando-se, assim, em matrizes, negativos digitais para a criação de novas imagens impressas de forma manual por processo artesanal em suporte de vidro. A artista utiliza o processo de impressão *dusting on* que exige também da fotógrafa movimentos lentos, o cuidado com os vidros, a alquimia na preparação da fórmula e o tempo de espera que a leva à reflexão. Nesse processo demorado, desacelerando o tempo e prolongando o fazer fotográfico, a artista agrega ao seu processo criativo aspectos da dança japonesa *butoh*.

5. Tempo desacelerado

Na arte japonesa é habitual demandar um tempo longo no processo de preparo, na preparação física e espiritualmente para o encontro do divino. Essa característica da arte nipônica Pinheiro traz para seu processo criativo.

O *Ma* é uma noção peculiar da cultura japonesa, presente em todas as manifestações artísticas e se faz visível no mundo da experiência. De acordo com Michiko Okano (2014), *Ma* é uma palavra japonesa que expressa uma ideia para a qual convergem alguns significados como espaço entre, espaço intermediário, intervalo, passagem, pausa, silêncio, entre outras, de acordo com as associações que se estabelecem no espaço e no tempo. O vazio na cultura oriental seria

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

o caminho para alcançar a plenitude, onde poderia haver a aparição do divino, a disponibilidade de acontecer. O tempo-espaço *Ma* oferece uma possibilidade de criar novos estados, estimulando as energias potenciais e transformando a potencialidade em realidade.

> *O Ma, enquanto possibilidade, associa-se ao "vazio", que, distinto de uma concepção ocidental cujo significado é o nada, é visto como algo do nível da potencialidade, que tudo pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo. É, por conseguinte, o vazio da disponibilidade de nascimento de algo novo e não da ausência e da morte* (Okano, 2014:151).

Na dança *butoh* os movimentos são muito lentos, pois há um esforço maior que o físico, que vem do interior. É a execução de todos os músculos, por isso a necessidade da lentidão e a reflexão que se faz ao realizar essa dança. Pinheiro enfatiza em entrevista que essas características do *butoh* foram levadas para sua prática fotográfica, e os movimentos lentos conduziram suas reflexões durante todo o processo.

A preparação da emulsão utilizada por Daniela Pinheiro para a impressão artesanal das fotografias inclui recortes das gelatinas com água destilada em banho-maria, mel, dicromato de amônio e pigmento em pó. O processo exige calma, concentração, espera e desaceleração dos movimentos. Um pincel é utilizado para passar a emulsão química no suporte de vidro, deixando marcas, rastros (Figura 9).

Inicialmente estas marcas causaram desconforto na artista, que buscava a perfeição das imagens. Porém, as marcas das pinceladas acabaram compondo sua poética ao longo do processo, com seus movimentos revelados como uma dança fotográfica sobreposta à dança de Emilie Sugai, resultando em fotografia miscigenada com dança. De acordo com Icléia Cattani (2007), o conceito de mestiçagem, deslocado de outras áreas do saber para o campo da arte contemporânea, resgata seu sentido original de misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades, permanecendo presentes, numa relação tensa, ambivalente e contraditória.

No laboratório, durante o processo de impressão artesanal, todos os movimentos da artista, enquanto lava e seca as superfícies de vidro, seleciona os fotolitos a serem utilizados como negativo, prepara a emulsão, lava o pincel, mede componentes da solução, recorta gelatinas, prepara o pigmento em pó com gestos circulares, espera pela imagem na caixa ultravioleta, são experienciados como um espaço intervalar. Essa espera inaugura um movimento ondulatório entre o momento da ação e o intervalo, onde tudo pode acontecer.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

No espaço-*Ma* o corpo desenvolve uma estreita relação com o ambiente por meio de sua vivência. Neste sentido, Daniela Pinheiro propõe um espaço aberto que incita novas experiências. A artista diz buscar um tipo de expressão em que o espectador não seja um sujeito passivo diante da obra e sim participativo. A série fotográfica apresentada junto a outras obras da artista na instalação *Tasogare* na Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina (UEL), durante a 6ª edição do *Arte Londrina*, é atravessada por essa proposição. O público pôde participar e interagir com as imagens usando lanternas que estavam sobre a mesa, realizando suas próprias danças de sombras, completando, assim, as imagens dos gestos da dançarina de *butoh* (Figura 10). Dessa forma, o desacelerar do tempo também se faz na contemplação da obra, estimulando a participação do corpo do observador que se torna ativo na criação.

Conclusão

No trabalho da fotógrafa Daniela Pinheiro com a dançarina Emilie Sugai o diálogo entre fotografia e dança se intensifica. As imagens resultam na revelação dos corpos, da dançarina e da fotógrafa, que experimentam e criam através de seus movimentos lentos e carregados de reflexões. A fotógrafa agrega ao seu processo de criação a percepção da cultura nipônica, e as caraterísticas da dança influenciam as escolhas e reflexões da fotógrafa, que usa sua rotina no laboratório como ritual e treinamento, conduzindo seus movimentos lentos e mínimos como na dança *butoh*. Assim, as imagens da série analisada revelam uma mestiçagem entre fotografia e dança. O desacelerar do tempo também se faz na contemplação da obra, com o estímulo à interação do observador com as imagens, realizando sua própria dança de sombras. A dança na obra da artista Daniela Pinheiro não se mostra apenas como o motivo fotografado, mas como um convite à criação através do movimento lento e reflexivo dos corpos da bailarina, da fotógrafa e do observador.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Adur, Juliana (2009) *Fotografia e dança — diálogos e desdobramentos*. Programa de Pós-Graduação em Arte Contemporânea, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba.

Cattani, Icleia Borsa (2007) "Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos", in *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 21-34.

Entler, Ronaldo (2007) "A fotografia e suas representações do tempo". *Revista Galáxia*, São Paulo, (14): 29-46.

Greiner, Christine (1997) Dan*ça Butô no Ocidente, um pensamento em evolução*, PUC/SP.

Hosoe, Eikoh (2014) *Corpos de Imagens* (catálogo). Ricardo Muniz Fernandes, Christine Greiner e Takashi Morishita (curadores). São Paulo: Sesc.

Müller-Pohle, Andreas (1985) "Information Strategies". *European Photography 21, Photography: Today/Tomorrow*, Vol. 6 (1).

Okano, Michiko (2014) "Ma — a estética do 'entre'". *Revista USP*. São Paulo, (100): 150-164.

Yoshiura, Eunice Vaz; et all (2013) *Dô — caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil*. São Paulo: Editora Unesp.

Nota biográfica

Daniela Remião de Macedo é fotógrafa. Doutoranda na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), mestre em Artes Visuais (2018) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), bacharel em Informática (1994) e mestre em Ciência da Computação (1999) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). As suas principais linhas de investigação são Processos Fotográficos Históricos e Alternativos, O tempo na Fotografia, Arte e Ciência, As Mulheres na Fotografia.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3003-5891

Email: d.macedo@edu.ulisboa.pt

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Cartografias imaginadas de Clara Ianni

Imagined cartographies by Clara Ianni

DÉBORA SETTON

AFILIAÇÃO: Instituto Presbiteriano Mackenzie; Centro Histórico e Cultural Mackenzie; Pesquisadora Bolsista

Resumo: O historiador e cientista político Benedict Anderson (1936-2015) em seu famoso livro *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (2008) proporciona, entre outros pontos, reflexões sobre a identidade nacionalista e a simbologia dos mapas. Usando como estudo o sudeste asiático colonial, três pontos são destacados como centrais para a temática: a definição de país, de *mapa histórico* e de *mapa-como-logo*. Nesse espaço busco relacionar os pontos levantados pelo autor com a obra *Linha* (2013) da artista visual e paulistana Clara Ianni. O trabalho de Ianni se caracteriza pelo pensamento contemporâneo de indagar a sociedade do agora, através da análise das relações entre arte, história e poder.

Palavras chave: arte contemporânea / mapa / cartografia.

Abstract: *The historian and political scientist Benedict Anderson (1936-2015) in his famous book Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism (2008) offers, among other points, reflections on the nationalist identity and the symbolism of maps. Using colonial Southeast Asia as a study, three points are highlighted as central to the theme: a definition of country, historical map and map-as-logo. In this space I seek to relate the points raised by the author with the work Linha (2013) by visual and paulistana artist Clara Ianni. Ianni's work stands out for its contemporary thinking of asking the society of now, through the analysis of the relationships between art, history and power.*

Keywords: *contemporary art / map / cartography.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Considerações Iniciais

O tema da cartografia na arte não é novo, vários autores já trataram a relação do discurso do mapa com representações artísticas. Neste artigo pretende-se compreender um recorte desse tema, a relação de identidade nacional de Benedict Anderson com as obras cartográficas de Clara Ianni.

Inicialmente procura abarcar a argumentação teórica sobre a relação da formação cultural e identitária com um território, e sua expressão através das artes, partindo da premissa de que os mapas são formas gráficas de uma síntese intelectual, gerando ao mesmo tempo representações concretas e pensamentos abstratos. Na sequência, o artigo analisará a série *Linhas* (2013) de Clara Ianni. Espera-se que esse trabalho venha contribuir com o debate sobre a identidade e a representatividade brasileira nas artes visuais.

2. Mapa: território nacional

A pergunta "o que veio antes, o mapa ou o território?" é bastante comentada por autores como Umberto Eco, no campo da semiótica, ou Bruno Latour, na sociologia, além da reconhecida referência de Jean Baudrillard em *Simulacros e Simulações* (1991). A cartografia nasceu da junção da geografia com a arte e por muito tempo a habilidade artística contida no exercício do cartógrafo se fazia necessária apenas para a representação visual do segmento geográfico. Ao longo da história, é possível observar que os mapas foram utilizados como uma forma do domínio do discurso por parte daqueles que detinham o poder. O mapa de Anaximandro de Mileto de 550 a.C. é um dos candidatos a ser o primeiro mapa do mundo (sem cópias existentes, mas descrito nos livros II e IV do Heródoto "histórias"), no qual o mundo era esférico, dividido por rios em três territórios (Europa, Ásia e Líbia) e circundado pelo oceano. No ano de 150 Cláudio Ptolomeu, em Alexandria, no Egito, faz a primeira projeção de longitude e desenha um mapa de uma terra esférica com uso de latitude e longitude para caracterizar a posição. Só muitos anos mais tarde, em 1570 é que foi desenhado o primeiro atlas moderno, de Abraham Ortelius na Bélgica (Friendly & Denis, 2001).

Reforçando o argumento exposto acima, na explanação sobre a história da cartografia pela geógrafa e historiadora brasileira Isa Adonias, no livro *Mapa: imagens e formação territorial do Brasil* (1993), a autora relata algumas fases de transição do pensamento ocidental sobre a cartografia. Na Grécia antiga foram sistematizados os elementos científicos de construção de mapas e na Idade Média, considerando que houve uma mudança no pensamento da época, os mapas passaram a ser retratados com representações simbólicas e artísticas, pautadas em elementos fantásticos e religiosos. No entanto, na época das Cruzadas, as

histórias dos viajantes e peregrinos, o intercâmbio cultural do ocidente com o mundo islâmico e o desenvolvimento de novas tecnologias da astronomia proporcionaram uma visão mais exploratória do globo. Mais adiante no livro, Adonias apresenta a Renascença, no século XV e XVI, como o momento da redescoberta da Geografia de Ptolomeu e da multiplicação da linguagem cartográfica, proporcionada pela invenção da impressão e pelas grandes navegações. Na metade do século XVIII, a cartografia ganhou um caráter de percurso, motivada pelos exércitos em movimento e então com os impérios coloniais, inúmeras regiões foram desenhadas de acordo com tratados políticos. Já no século XX, dentro de uma perspectiva de mundialização e aumento das tecnologias de observação foi proposto um novo entendimento da cartografia, com a intenção científica de produzir, estudar e divulgar a evolução do mapa através do tempo.

Esses exemplos mostram como os mapas são seleções de informações sobre a ótica de quem os desenha, a ótica de suas épocas e não representam uma cópia da realidade, mas sim um discurso de quem cria a representação. Há autores que abordam esse tema com mais profundidade e precisão, centrando-se na ideia de que a cartografia é uma linguagem, um conjunto de símbolos para construir mensagem. Levando adiante esse raciocínio, pode-se recorrer à questão do mapa e do território discutida com muita frequência por meio da obra *Simulacro & Simulações* (1994) de Jean Baudrillard que argumenta o seguinte:

> *A abstração não é mais a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação não é mais a de um território, de um ser ou substância referencial. É a geração por modelos de um real sem origem ou realidade: hipper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território — precessão dos simulacros — é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. [...]* (Baudrillard, 1991:8)

Considerando que um dos pontos importantes sobre a cartografia como uma representação visual é a justaposição de várias camadas de informações sobre um território, para ser possível a sua interpretação se faz necessária uma escolha das esferas que serão exibidas no esquema visual. Por exemplo, ao se optar por mostrar o mapa do mundo com todos os continentes, sabe-se que não será possível enxergar o nome das ruas em uma cidade, pois para isso seria necessário uma grande aproximação e então se deixaria de ver todos os continentes. Ou para se exibir a representação topográfica de um país, seria necessário excluir as informações políticas, demográficas e de fronteiras. Pode-se assumir então que a cartografia exerce um papel de seleção e curadoria, delimitando um escopo e um enfoque sobre o território.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O conteúdo político contido em uma visão de mundo inserido na cartografia há muito tempo chama a atenção de artistas que buscam entender os signos incluídos nessas representações e sugerir redesenhos. Pensando na realidade latina americana, o desenho-manifesto *América Invertida* (1943) de Joaquín Torres García, questionou o "nortismo" europeu e estadunidense do discurso imposto na representação mais comum do mapa do mundo, invertendo a orientação do planisfério e propondo que a América do Sul tivesse como referencial o sul. A historiadora Maria Angélica Melendi (2019) apresenta a ideia de que artistas latinos durante muito anos buscaram referências europeias e depois nos Estados Unidos e que a arte latina era vista por estes países hegemônicos como a *non western art* (arte não ocidental). Segundo a autora, foi depois da 2ª edição da Bienal de La Habana (1986) que buscou-se consolidar a arte do hemisfério sul integrando artistas da América Latina, África, Ásia e do Oriente Médio, que o Ocidente começou a olhar para "além de seus limites". Desde então houve uma multiplicação de exposições em territórios ocidentais que abriram as portas para a *non western art*, especialmente com a expansão de bienais e feiras de arte pelo mundo.

3. Mapa: simbologia

O historiador e cientista político Benedict Anderson (1936-2015) na obra *Comunidades Imaginadas* (2008) proporciona, entre outros pontos, reflexões sobre a identidade nacionalista e a simbologia dos mapas. Seu foco de estudo é o Sudeste-asiático, mas é possível transcender tal estudo para outras regiões dominadas pelos mesmos padrões coloniais, como por exemplo a América Latina. É válido destacar que no livro é apresentada a ideia de nacionalismo como identificação social e não como ideologia política.

Sião é utilizado como um exemplo da influência do mapa de Mercator, adotado pelos colonizadores europeus, para desenhar a imaginação sobre o sudeste-asiático. Até a ascensão do Rama IV em 1851 existiam apenas dois tipos de mapas no Sião, ambos feitos a mão. O mapa cosmográfico, que era uma representação simbólica da cultura budista tradicional sem intenção de navegação, e um mapa-guia que consistia em medidas de espaço e tempo utilizadas por campanhas militares, sem contemplar todo o território e tampouco com informações de fronteiras, onde o desenho era sob uma perspectiva do olhar do cartógrafo, sem escala ou vistas gerais.

Foi no fim do século XIX e início do século XX que as lideranças tailandesas entenderam o conceito europeu de "fronteiras como segmentos de uma linha contínua num mapa, que não correspondia a nada visível no chão, mas que

demarcava uma soberania exclusiva contida entre outras soberanias" (Anderson, 2008:238). A partir desse entendimento as autoridades deixaram de utilizar os termos originários *krung* e *muang*, que representavam o território por capitais sagradas e centros populacionais visíveis e adotaram a geografia europeia no sistema de educação e consolidaram o termo *país*, representando um espaço físico delimitado por fronteiras invisíveis.

Na sequência o autor, fala do surgimento de dois avatares do mapa que pressagiam os nacionalismos oficiais do Sudeste Asiático no Século XX. Os europeus avançam no território delimitando espaço e ditando entre si novas aquisições, promovendo o surgimento de "mapas históricos" que continham uma narrativa cronológica político-biográfica do território e mais tarde sendo assimilada pelos Estados nacionais, descendentes dos Estados coloniais.

O outro avatar era o "mapa-como-logo", o costume nos mapas imperiais era de colorir as colônias de acordo com uma tinta imperial (por exemplo as colônias britânicas eram pintadas de vermelho e as francesas de azul e assim por diante). Anderson sugere que dessa forma, as colônias se assemelhavam a peças de um quebra-cabeça que poderiam ser desprendidas do contexto geográfico, e de uma forma simbólica tendo todos os dados explicativos subtraídos, convertendo o desenho da forma fronteiriça da colônia em um signo por si só, podendo ser desenhado e redesenhado, impresso, transferido e repetido infinitas vezes, se tornando um ícone de nacionalismo.

4. Mapa: arte e política

A artista brasileira Clara Ianni possui bacharelado em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo e mestrado em Antropologia Visual e da Mídia pela Freie Universität Berlin. Com longa carreira, possui respaldo em museus brasileiros e estrangeiros, bem como bienais internacionais. Criada por família politizada, desenvolveu interesse pela formação político-histórica do Brasil e sua relação com a sociedade contemporânea.

Sua pesquisa se concentra na relação entre arte e política, explorando seus efeitos conceituais e territoriais. Englobando um estudo multidisciplinar, que inclui história, geografia, sociologia e ciências políticas, investiga temáticas pós-coloniais e sua prática utiliza múltiplas técnicas e materiais, inserindo-a num universo da arte contemporânea. A artista explora a violência estrutural da formação do Brasil, com a colonização, escravidão e massacres indígenas, resultando numa experiência traumática contínua para a sociedade de hoje (Coppola, 2020).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Clara Ianni, Linhas — Tratado de Tordesilhas, 1494, 2013. Serigrafia sobre papel. Fonte: https://claraianni.tumblr.com/post/75096843147/linha-2013-serigrafia-linha-e-uma-serie-de
Figura 2 · Clara Ianni, Linhas — Capitanias Hereditárias, 1534, 2013. Serigrafia sobre papel. Fonte: https://claraianni.tumblr.com/post/75096843147/linha-2013-serigrafia-linha-e-uma-serie-de

Figura 3 · Clara Ianni, Linhas — República, 1889, 2013. Serigrafia sobre papel. Fonte: https://claraianni.tumblr.com/post/75096843147/linha-2013-serigrafia-linha-e-uma-serie-de

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · Clara Ianni, Linhas — Brasília, 1960, 2013. Serigrafia sobre papel. Fonte: https://claraianni.tumblr.com/post/75096843147/linha-2013-serigrafia-linha-e-uma-serie-de

Figura 5 · Clara Ianni, Linhas — Transamazônica, 1972, 2013. Serigrafia sobre papel. Fonte: https://claraianni.tumblr.com/post/75096843147/linha-2013-serigrafia-linha-e-uma-serie-de

O trabalho apresentado neste texto, explora o mapa, a partir do elemento da linha, como ferramenta visual para delinear um ponto de vista. Neles a linha é explorada para além de sua concepção formal e geométrica. É proposto que esse elemento seja síntese de estruturas de poder e dominação, revelando no seu desenhar relações históricas, sociais, políticas e econômicas.

A série *Linha* conta através dessa síntese todas as relações propostas por Anderson, como se propusesse um singelo caminhar histórico. Ianni apresenta em linhas a formação fronteiriça de cinco mapas históricos brasileiros: *Tratado de Tordesilhas, 1494* (Figura 1); *Capitanias Hereditárias, 1534* (Figura 2); *República, 1889* (Figura 3); *Brasília, 1960* (Figura 4); *Transamazônica, 1972* (Figura 5).

Todos considerados grandes momentos da história do país e todos ao mesmo tempo, encharcados de violência e sangue. Tratado de Tordesilhas: a divisão colonial da América do Sul, definida entre os Portugueses e Espanhóis, ignorando as formações dos povos originários e depois eliminando-os em prol da exploração territorial. Capitanias Hereditárias: uma forma de administração territorial definida pela Coroa Portuguesa, a fim de ter o menor custo possível na tarefa de explorar a terra colonial, custo este diminuído no ano seguinte com a chegada do primeiro navio de escravos africanos. República: desenho da soberania popular, de um país recém saído da escravidão, que ao mesmo tempo, autônomo da colônia, manteve seu opressor como líder. Brasília: a cidade planejada para engajar o centro do país — ou seria fugir da população? — que foi construída sob a morte dos trabalhadores e a exclusão urbana dos que sobreviveram, destinados às cidades satélites. Transamazônica: a rodovia construída durante a ditadura militar, com a promessa de interligar a região norte com o restante do país, deixando ao longo dos seus quatro mil quilômetros uma tragédia sangrenta para 29 grupos indígenas, que lutam para sobreviver nesse país desde o dia da primeira fronteira desenhada.

Conclusão

Como demonstrado acima, no "novo mundo" as fronteiras são tratados políticos definidos por linhas invisíveis ao território, que se estendem à definição do que é um país. São linhas construídas em cima de opressão, sem ter em consideração o que havia abaixo do desenho, quem são as pessoas, costumes, hábitos e histórias que povoavam a localidade.

Anderson nos guia em uma leitura de entendimento da opressão colonialista sob o território explorado, indicando que a identidade nacional nasce de uma intervenção externa às pessoas que habitavam a região e desaguam em instrumentos simbólicos — como a definição de fronteira, os mapas-históricos

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

com finalidade de validar a esta nova opressão e o mapa-como-logo significando a própria fronteira como um ícone de identidade — marcas da sociedade contemporânea.

Ianni nos presenteia com o questionamento que a definição opressora não nos resume. A linha, um traço real ou imaginário, um limite, uma separação ou ainda um ponto de contato, é a materialidade explorada pela artista, no qual recria a história do país, e usando os signos de Anderson — fronteira, mapas-históricos e mapa-como-logo — ilumina os momentos conflituosos onde a violência definiu a identidade nacional. Com essa narrativa, Ianni também evidencia que o Brasil é múltiplo, com muitos desenhos e limites e não pode ser definido pela sofrida história de suas fronteiras.

Agradecimentos

A autora agradece ao Instituto Presbiteriano Mackenzie e ao Centro Histórico e Cultural Mackenzie o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Adonias, Isa. (1993). *Mapa*: imagens da formação territorial brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Odebrecht,

Anderson, Benedict. (2008).*Comunidades Imaginadas:* reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras,

Baudrillard, Jean. (1991).*Simulacros e Simulação*. Tradução Maria João de Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água,

Coppola, Théo-Mario. (2020).*Clara Ianni:* Não podemos ter medo. SP-Arte 365: Editorial, [s. l.], 30 jun. 2020. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/clara-ianni-nao-podemos-ter-medo/>. Acesso em: 5 dez.

Friendly, Michael; DENIS Daniel J. (2020). *Milestones in the history of thematic cartography, statistical graphics, and data visualization*. Disponível em: <http://www.datavis.ca/milestones/>. Acesso em: 06 nov.

Ianni, Clara. *Work*. [S. l.], (2015). Disponível em: <https://claraianni.tumblr.com/>. Acesso em: 10 fev. 2021.

Melendi, Maria Angélica. *Glosas sobre colonialidade, arte, América Latina e Brasil*. SP-Arte, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial /soy-loco-por-ti-america/>. Acesso em: 25 nov. 2020

Nota biográfica

Débora Setton é designer e pesquisadora do Centro Histórico e Cultural Mackenzie. Mestranda (2021) pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, atua nos grupos de pesquisa Arquivo, Memória e Cidade; Linguagem, Identidade e Sociedade; Arquitetura, Ensino e Profissão. A sua principal linha de investigação é a Arte Contemporânea Brasileira.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1632-6841

Email: setton.de@gmail.com

Morada: Rua Lincoln Albuquerque, 168, ap. 11. 05004-010, São Paulo, Brasil.

Orí, ará: da cabeça ao corpo, a obra-oferenda de Ayrson Heráclito

Orí, ará: from head to body, the offering-work by Ayrson Heráclito

DENISE CONCEIÇÃO FERRAZ DE CAMARGO

AFILIAÇÃO: Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG1, Asa Norte, Brasília — DF, Brasil.

Resumo: Este trabalho apresenta as obras "Bori" e "Sacudimento", ações performativas realizadas pelo artista visual brasileiro Ayrson Heráclito. As análises procuram mostrar a materialidade das matrizes religiosas afro-brasileiras como disparadoras para a pesquisa visual do artista. A hipótese é a de que, ao entrelaçar rituais de oferenda às suas obras em múltiplas linguagens, o artista oferta sua obra à crítica e ao público em exposições, eventos e ações. Assim, responde também ao sistema ritual de matriz negra, como o candomblé, ao qual é iniciado e, assim, reforça a cosmovisão de origem jeje-nagô para a arte contemporânea.

Palavras chave: poéticas e processos artísticos / arte brasileira / Ayrson Heráclito.

Abstract: *This work presents the works "Bori", "Sacudimento" which are performative actions performed by the Brazilian visual artist Ayrson Heráclito. The analyzes seek to discuss the materiality of Afro-Brazilian religious matrices as triggers for the artist's visual research. The hypothesis is that, by intertwining rituals of offering to his works in multiple languages, the artist offers his work to critics and the public at exhibitions, events and actions. Thus, it also responds to the black matrix ritual system, such as candomblé, to which it is initiated and, thus, reinforces the jeje-nagô worldview for contemporary art.*

Keywords: *poetics and artistic processes / Brazilian art / Ayrson Heráclito.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Como uma atividade complementar à exposição "E o silêncio nagô calou em mim", realizada por mim no Centro Cultural Correios no coração do Pelourinho, na cidade de Salvador, Bahia, convidei o artista visual brasileiro Ayrson Heráclito para uma roda de conversa sobre processos de criação. Heráclito, nascido em Macaúbas, em 1968, no Estado da Bahia; vive e trabalha em Cachoeira, no Recôncavo Baiano.

Ele iniciou sua apresentação demarcando duas importantes diretrizes para seu posicionamento artístico. A primeira, foi a clareza com a qual se reconhece como um artista em ação (Rebouças, 2016), tanto em sua atividade acadêmica de docência e pesquisa nas Artes Visuais do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, quanto na produção de suas obras que fazem interface com diferentes linguagens: pintura, instalação, fotografia, audiovisual. A segunda, foi a reafirmação da ancestralidade negra e da cultura dos terreiros de matrizes afro-brasileiras para sua obra.

Entre jovens fotógrafos e fotógrafas ansiosos pela proposta daquele debate, ele se declarou estar ali, naquele momento, em plena atividade performativa, apoiada nas tradições sagradas da sua cultura religiosa — saudou as divindades que lhe abririam os caminhos para aquela fala, reverenciou seus ancestres e, hierarquicamente, os que lhe vieram antes.

Sua identidade cultural e étnica vem se mostrando evidente desde as experiências performáticas e ações iniciadas na década de 1980.

A obra de Ayrson Heráclito, um dos cinco brasileiros selecionados para a Bienal de Veneza de 2017, produz em sua arte conhecimento sobre o Brasil negro apagado pelo passado escravocrata. Cabe observar que séculos de escravidão negra legaram ao Brasil contemporâneo a vergonha por aquele passado e o racismo estrutural em que o país está afundado desde então e, ainda mais, reavivado desde 2018, em virtude do ataque do atual governo brasileiro ao Estado Democrático de Direito. Entretanto, resultaram, ainda assim, na potencialidade cultural que a diáspora negra transferiu aos seus descendentes.

É importante observar que esse contexto histórico nega presença a negros e temas do Brasil negro nos espaços de poder econômico, social e político e, em consequência, nos museus, galerias e bienais de arte no País. Assim, é oportuna a visibilidade internacional que vem sendo dada a este artista e também ao seu trabalho curatorial porque ela amplia movimentações sociais e artísticas que vêm se demonstrando significativas para modificar essa condição.

Em seu processo de criação Heráclito se apropria da trama de significados e simbolismos do sistema de oferendas que carregam, em si, uma tradição

ritualística, porque ele não separa a experiência artística da tecedura social na qual se engendra a mitologia religiosa que lhe serve de vivência, referencial e lhe concede o rito artístico.

O corpo, a cabeça, os alimentos, os elementos da terra, da água, são todos compostos preparados sob determinadas condições ritualizadas e que envolvem canto, dança, música, rezas, invocações sagradas. Responder a esse sistema com oferendas equivale a conquistar harmonia para vivenciar o mundo, o que, em idioma ioruba pode ser traduzido para o termo "odara". É, assim, uma troca simbólica que, acredita-se, permite alcançar excelência, beleza, bem-estar, saúde, sucesso, equilíbrio.

Tendo esse contexto como premissa, este artigo procura apontar para a relevância da materialidade nas matrizes negro-africanas como disparadora para a pesquisa de Ayrson Heráclito.

Esta abordagem conta com o seguinte percurso: primeiro, busco delimitar o espaço performativo de Ayrson Heráclito localizando-o nas relações mitológicas que se estabelecem por dois elementos seminais à experiência ritual, orí (cabeça) e ará (corpo); em seguida, procuro mostrar a função do sistema de oferendas para a materialidade que envolve os rituais e, da mesma forma, a sua produção artística. Por fim, resumo as performances "Borí" e "Sacudimento" que reforçam, entre outros trabalhos, a cosmovisão de origem jeje-nagô que permeia a vida artística e religiosa do artista.

2. Da cabeça ao corpo diaspórico

A diáspora negra produziu olhares e percepções que foram pavimentadas nas relações que negros escravizados estabeleceram com os territórios para onde foram, forçosamente, levados. A inevitável adaptação e a fricção interétnica promoveram a recomposição social, cultural e expressiva daqueles homens e mulheres. Da mesma forma, os corpos negros obrigaram-se a reconstruir sua corporalidade e também as práticas e escolhas estéticas que ficaram, assim, referenciadas pelas fronteiras territoriais e culturais às quais foram submetidos. "Coube ao corpo, único lugar seguro, a herança do que ficou perdido", nos lembra Tavares (1997:218). Corpos foram, segundo Hall (2003: 342-3):

> *os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobredeterminados de duas formas: parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram forjadas.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O corpo negro em diáspora foi violado, violentado, impedido de manifestar suas origens. Transformou-se, em decorrência disso, em um patrimônio singular, o único a que se apegar, diante do esfacelamento produzido pelo tráfico transatlântico. Sua performance foi, em razão disso, socialmente construída, configurando-se em uma matriz cultural e étnica relevantes, especialmente, para as manifestações religiosas nos terreiros. Tornar materializável, no próprio corpo, o que lhe foi retirado representa importante papel nessa cultura. Na cultura negro-africana o corpo é também uma unidade reconstruída por ritos propiciatórios na iniciação.

> *O corpo negro personificado no corpo mestiço sugere, desse ponto de vista, uma imagem da "transgressão e da resistência", pois, se ao corpo [negro] é negado um lugar, será ele o criador (transgressor) de uma farsa, de representação (resistência) [...]* (Rosa, 2001:41)

Esses territórios de resistência real e simbólica demarcam relações do *ethos* negro-africano "da porteira para dentro". Este termo foi cunhado pela antropóloga Juana Elbein dos Santos (1976), para indicar os limites do espaço sagrado. Nele as relações mitológicas são responsáveis pela condução da vida de homens e mulheres "do santo" também fora dos domínios dos terreiros.

Conta o mito da criação dos homens que Obatalá modelou os seres humanos em barro e que Ajalá era o responsável por moldar as cabeças e colocá-las no forno para assar. Embriagava-se e, às vezes, as esquecia, perdendo o ponto correto. Algumas queimavam, outras ficavam cruas demais. Quando estavam prontas Olodumare soprava sobre elas seu hálito sagrado e lhes dava a vida. Mas competia aos homens escolher com que cabeça queriam vir ao mundo (Prandi, 2001:470).

Assim, o orí, para que a harmonia ritual se instaure, deve ser cultuado como uma entidade, em si. Suas partes, a material (oriòde) e a imaterial (oríínú) constituem-se em um sistema que estabelece as ligações entre a divindade que vai aportá-lo e os seres que vão recebê-las. Por isso necessita de rituais propiciatórios, regularmente ao longo do tempo, para que se mantenha forte. Contudo, ainda que sejam defeituosas, podem ter seu destino modificado por meio de ações rituais.

Da porteira para dentro Ayrson Heráclito é um iniciado Ogã em um terreiro de nação Jeje Mahi na região de Salvador, Bahia. Da porteira para fora transita sua performance corporal identitária apreendida por meio da comunidade de terreiro. A produção estética material que procura a harmonia do mundo, o "odara", transmuta-se em sua vigorosa produção artística.

3. Oferenda: um sistema de materialidades

Lopes (2005: 27-29) em "Kitábu, o livro do saber e do espírito negro-africanos" relata que "Cada ato e cada gesto do ser humano põem em jogo as forças invisíveis da vida [...]", e continua: "O intercâmbio da força vital entre o ser humano e o mundo invisível é conseguido por meio de oferendas [...]".

Oferendas são codificadas na estrutura dos terreiros, segundo sua função, preparação, horário e forma de oferecimento e segundo as divindades destinatárias — para cada uma delas, um conjunto de ingredientes definidos rigorosamente por estratégias mitológicas. Elas são apostas aos pés da representação material das divindades ou em locais consagrados a elas e, após um período de três dias, as oferendas são levantadas, ou seja, removidas, para que sejam despachadas, ou seja, devolvidas à terra ou à água para que se retome seu fluxo natural.

Na ontologia negro-africana o sistema de oferendas está baseado na crença de que a harmonia do mundo necessita de trocas reais, materializáveis. Significa que:

> *uma oferenda... [...], é [uma] prática ritual de reposição de energias para equilibrar as forças cósmicas. Seu objetivo é sempre o de restituir a harmonia entre a natureza, os seres humanos, e o mundo das divindades, os ancestrais e os não-nascidos* (Nascimento, 1994:18).

É por meio de folhas e outros elementos da natureza como água, pedras e búzios, mas principalmente por alimentos que o desejo dos deuses é saciado e se dão a manutenção da energia vital, o reforço à memória individual e coletiva, a transferência de saberes, a preservação das identidades. Todos esses aspectos, contidos nas oferendas, propiciam a comunicação direta com as divindades.

> *Fator determinante para a união e a preservação das ações dos deuses é a alimentação sagrada. Os muitos pratos que constituem o cardápio votivo possibilitam o reconhecimento, o conhecimento das peculiaridades das divindades e de como agradá-las, mantendo, assim, a vida religiosa.* (Lody, 2004:23)

Desse universo mítico e ritual Heráclito retira a matéria orgânica, viva e crua para sua criação. São folhas como a espada-de-são-jorge; elementos como azeite-de-dendê usado na culinária sagrada e na maioria dos rituais; alimentos como a feijoada, prato tipicamente brasileiro e também uma iguaria servida em reverência ao orixá Ogum, ou a pipoca (buruburu), alimento consagrado ao orixá Omulu, também chamado de Obaluaê, utilizado para reverenciá-lo e também para limpezas rituais (os ebós); peixe, alimento que compõe o conjunto

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

de oferendas do ritual de dar comida à cabeça (bori) e também consagrado à divindade Iemanjá, além de fluidos corporais como o sangue, responsável pela transferência da energia vital dos animais aos deuses e, em consequência, aos seres humanos na tradição ritualística.

Sabemos que o conceito de oferenda é intrínseco à cosmogonia negro-africana. Por isso os rituais são impregnados de concretude e materialidade. Por isso Ayrson Heráclito define suas ações como performance-ebó.

Ebó é a oferta que se faz para conquistar equilíbrio. É por meio de ebós, sacudimentos, lavagens, banhos que se transporta o axé, a energia vital, segundo a crença das comunidades de terreiros. "Sacudimento" é o nome popular de um ritual de limpeza para afastar maldades, maus espíritos, más energias. Eles correspondem à dinâmica da purificação e procuram revigorar o axé. Já os presentes contêm objetos para agradar e homenagear as divindades. De qualquer forma, estão cobertos de materialidade nas substâncias do qual se constituem e que pretendem fazer a ligação entre o orun e o aiê, o céu e a terra. "A restituição na forma de oferenda é uma forma de restaurar e dinamizar a relação e a circulação de axé entre o aiê e o orun necessárias ao equilíbrio da harmonia do ritmo da existência" (Luz, 2003:457).

4. Uma obra-oferenda

Na performance Bori (2009), Ayrson Heráclito recria o ritual de dar oferendas à cabeça. Bori, em ioruba *bó orí*, significa oferecer comida à cabeça. Nesse ritual solicita-se proteção, riqueza, saúde, prosperidade, harmonia àquela cabeça para que se torne apta à recepcionar as divindades. Para isso a cabeça recebe alimentos, denominados "comida seca". No ritual os alimentos ofertados são repartidos, ao final, com a comunidade. Ao se alimentar do alimento também dado à cabeça, partilha-se do equilíbrio conquistado por ela na cerimônia.

Heráclito coloca vários performers deitados sobre esteiras de palha e lentamente vai depositando junto a suas cabeças os alimentos, chamados de "comida seca" e peculiares a essa cerimônia — em geral, canjica, acarajé, feijão fradinho, arroz, inhame cozidos, peixe e frutas, estão entre os mais frequentes.

Na performance, ele incorpora outros alimentos como o feijão preto, milho, quiabo, batata doce, alimentos que são servidos a 12 divindades. Nesse sentido ele conduz um deslocamento do ritual, ampliando os seus sentidos. Com isso, oferta cabeças preparadas artisticamente para todas as divindades ao misturar oferendas aos orixás à oferendas do ritual do bori. Com isso também rompe com o próprio ritual, pois orixás não costumam incorporar nesse ritual.

O resultado final é também uma documentação fotográfica que traz o

Figura 1 · Ayrson Heráclito, Bori, 2008-2011, Performance. Fonte: cessão do artista.
Figura 2 · Ayrson Heráclito, Bori (Ogum), 2008-2011, Performance. Fonte: cessão do artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

recorte apenas das cabeças sobre a esteira, desenhadas pela distribuição dos alimentos, um desenho escultórico transferido para o bidimensional — suas múltiplas formas de expressão para a atuação performativa. A identificação de cada fotografia remete ao alimento consagrado às divindades ali representadas. Ao registrar suas ações performativas, Ayrson Heráclito dá permanência também a esse sistema mitológico das tradições pois permite seu resgate e sucessivo compartilhamento. É o próprio artista que nos explica:

> *Ressaltamos nossa oposição política de artistas afro-diaspóricos, lançando um olhar contemporâneo às diversas tradições da vida que nos engendram enquanto artistas racializados e culturalizados. Além disso, acentuamos o estabelecimento de intercâmbios estéticos entre matricialidades e a arte como um possível caminho poético dentro da linguagem contemporânea.* (Ferreira e Sant'Anna, 2013:2350)

Na performance "Sacudimento" (2015) o artista gera uma obra também performativa em que faz uso de seu próprio corpo e de elementos como as folhas, sem as quais, tradicionalmente, nenhum ritual pode ser realizado, para promover a limpeza de espaços profanos que ele sacraliza nesse ato. O resultado final são vídeos que registram a ação.

Sacudimento é o nome popular de um ritual de limpeza para afastar maldades, maus espíritos, más energias, para promover também a cura espiritual. Um grande maço de folhas é batido nas paredes do espaço que se pretende limpar. É uma espécie de varrição do espaço, em geral iniciando dos fundos para a porta de entrada, de modo a empurrar para fora o mal, especialmente as almas desencarnadas que insistem em pairar sobre a terra e tudo o que deve ser removido do ambiente. Deixa-se atrás de si um ambiente limpo. É feito com portas e janelas escancaradas. Ao final, as folhas utilizadas nesse batimento renovador são depositadas fora do espaço para que lá se reintegrem à natureza.

Esta performance foi realizada na Casa da Torre dos Garcia d'Ávila, localizada no município de Mata de São João, Praia do Forte, Bahia e na Maison des Esclaves, localizada na ilha de Gorée, no Senegal. Ambas as localidades representaram o comércio e o tráfico do sistema escravista. Assim, as almas a liberarem a passagem do fluxo harmônico são daqueles dos mortos pelas mazelas da escravidão.

Heráclito aponta essa obra como uma das mais importantes em sua trajetória, pela estrutura de agenciamentos institucionais que exigiu, mas especialmente por reunir o que ele chama de "margens atlânticas", além do investimento espiritual no enfrentamento aos eguns que habitavam esse espaço — uma obra que transcende o ritual e transforma o artista, ele mesmo, em oferenda.

Figura 3 · Ayrson Heráclito, Bori (Oxum), 2008-2011, Performance. Fonte: cessão do artista.
Figura 4 · Ayrson Heráclito, "Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée", 2015, Fonte: cessão do artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Conclusão

A hipótese que este trabalho pretendeu lançar foi a de que, ao entrelaçar suas obras em múltiplas linguagens a rituais de oferenda, como aqueles praticados no âmbito do sagrado, Ayrson Heráclito se vale das próprias obras tanto para ofertá-las à crítica e ao público em exposições, eventos e ações, quanto para responder ao sistema ritual de matriz negra, como o candomblé, ao qual foi iniciado.

O sistema de materialidade da cultura de origem negro-africana, baseado na concretude das oferendas está instaurado em na produção de conhecimento social e cultural em seu procedimento artístico e preservando as chaves conceituais da arte contemporânea para seu processo de criação.

As obras Bori (2008-2011) e Sacudimento (2015) evidenciam esta tensão que também perpassa trabalhos como a performance-instalação "O condor do Atlântico: a moqueca" (2002) em que o artista cozinha um prato típico da gastronomia baiana, colocando entre os ingredientes uma arraia de 120 kg. O peixe, popular e barato, foi exposto dentro de uma bacia, tendo ao lado uma mesa com todos os ingredientes para a elaboração do prato. Em seguida preparou-o ritualmente para servi-lo em seguida aos visitantes. Na feijoada servida aos presentes na abertura da exposição "Senhor dos Caminhos (2018) no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, ele se utiliza do mesmo expediente: a oferenda como obra é um ritual artístico.

A experiência estética da preparação de uma feijoada ou de uma moqueca-instalação performativa é a mesma de passar horas no terreiro cortando quiabos para preparar a iguaria que fará salivar o orixá Xangô.

Ao criar suas ações o artista rompe com os limites do espaço sagrado, mas sem profaná-lo; ao contrário, legitima-o sustentando-o em seus discursos identitários e artísticos. Sua presença vem sendo marcante na cena artística contemporânea pelo uso inusitado da materialidade dos rituais dos terreiros de candomblé. Ele transporta esses elementos sagrados para ressignificar, artisticamente, o sistema de oferendas e o legado cultural que enfrenta, cotidianamente, o racismo estrutural na sociedade brasileira.

Referências

Ferreira, Ayrson Heráclito Novato e Sant'Anna, Tiago dos Santos de (2016). Axés e pertencimentos: marchetaria entre mitologias contemporâneas afro-brasileiras e performance-arte. In: Medeiros, Afonso; Hamoy, Idanise (orgs.) Anais do 22° Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Ed. Belém: ANPAP/ PPGARTES/ICA/UFPA, 2013, p. 2337-2351. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/ANAIS.html. Acesso em: 10 abril de 2016.

Hall, Stuart (2003) Da Diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN 978-8542300284.

Lody, Raul (2004) *Santo também come*. Rio de Janeiro: Pallas. ISBN: 85-347-0164-4

Lopes, Nei (2005) *Kitábu: O livro do saber e do espírito negro-africanos*. Rio de Janeiro: Senac. ISBN 85-87864-79-3.

Luz, Marco Aurélio de Oliveira (2003) Agadá: Dinâmica da Civilização Africano-Brasileira. Salvador: EDUFBA.

Nascimento, Elisa Larkin (1994). Reflexões sobre afro-americanos, meio ambiente e desenvolvimento. In: Nascimento, Elisa Larkin (org.). Dunia Ossaim: os afro-americanos e o meio ambiente. Rio de Janeiro: SEAFRO.

Rebouças, Júlia; Volz, Jochen (org.) (2016) Terra Comunal: Marina Abramovic + MAI: Catálogo. São Paulo: Edições Sesc São Paulo. ISBN 978-8569298632.

Rosa, Rossana (2001) A terceira margem: corpo negro In: Lyra, Bernadette (org) *Corpo e cultura*. São Paulo: ECA/USP. ISBN 85-85833-90-4. p. 39-46.

Santos, Juana Elbein dos (1976) *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes. ISBN 85-326-0923-6.

Tavares, Júlio (1987) A Educação através do Corpo: A Representação do Corpo nas populações afro-americanas. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.25, v. 01, p. 216-222.

Nota biográfica

Denise Conceição Ferraz de Camargo (Denise Camargo) Artista visual, pesquisadora no campo das artes visuais e da cultura brasileira, é doutora em Artes (IA/Unicamp) e mestre em Ciências da Comunicação (ECA/USP). É docente da graduação no Departamento de Artes Visuais (IdA/UnB) e da linha de pesquisa Poéticas Transversais, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Realiza estudos, pesquisas artísticas e acadêmicas que envolvem o dispositivo fotográfico, as poéticas e os processos de criação, a fotografia performativa, os saberes e a imagem nas matrizes culturais afro-brasileiras. Coordena projetos no Ateliê Oju Cultural.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2313-7758

Email: denise.cfcamargo@gmail.com

Morada: Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG1, Asa Norte, Brasília — DF, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Perceção Visual em Realidade Virtual nas obras de Vier Nev

Visual Perception in Virtual Reality in the works of Vier Nev

DIANA DAVID

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Arte e Multimédia, Endereço postal com ZIP ou CEP ou Código Postal, Lisboa, Portugal

Resumo: Neste artigo reflete-se sobre a perceção visual na narrativa animada em Realidade Virtual através da observação das experiências "A Mãe de Sangue", "Dar Cria" e "Lucido" do Artista multidisciplinar Vier Nev. Vier Nev constrói uma narrativa animada em Realidade Virtual e brinca graficamente com a perceção visual. Este artigo analisa como esse trabalho é feito e de como o uso de uma falsa janela dentro da Realidade Virtual pode trazer uma maior imersão e sensação de presença para o observador.

Palavras chave: Realidade Virtual / Janela-ecrã / Agência /Paradoxo Narrativo / Perceção Visual.

Abstract: *This article reflects on the visual perception in the animated narrative in Virtual Reality through the observation of the experiences "A Mãe de Sangue", "Dar Cria" and "Lucido" by the multidisciplinary artist Vier Nev. Vier Nev builds an animated narrative in Virtual Reality and plays graphically with visual perception. This article analyzes how this work is done and how the use of a false window within Virtual Reality can bring greater immersion and a sense of presence to the observer.*

Keywords: *Virtual Reality / Window-Screen / Agency / Narrative Paradox / Visual Perception.*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

A humanidade tem vindo a desenvolver a imagem, de modo a criar sensações e sentimentos ao observador. Desde a pintura até aos dispositivos de Realidade Virtual (RV), sempre com o intuito de criar uma maior imersividade no observador.

Antigamente, as pessoas viviam num mundo em que as imagens não se mexiam e, por isso, ver uma imagem em movimento era algo impensável. Da mesma forma, que o hábito às narrativas enquadradas num espaço-ecrã delineado deixa um certo espanto quando a Realidade Virtual remove essa moldura de uma maneira que até só era possível fazer-se através da imaginação. Da mesma forma, a habituação a narrativas lineares, com apenas uma direção, dificulta a criação de capacidades para explorar outros tipos de narrativas. Contudo, quando há a possibilidade de termos várias narrativas a acontecerem ao mesmo tempo e quando o mundo real e o digital podem interagir entre eles, "um novo paradigma precisa surgir para se ajustarem às novas capacidades" (Riggs, 2019:34). A grande dificuldade em contar histórias em experiências de RV vem do facto de existir um grande conflito entre o ato de contar e o de experienciar, porque o computador não foi criado para se contarem histórias, mas antes para se criarem interações sensoriais entre máquinas e pessoas, ao contrário dos meios clássicos (livros, teatro, etc.).

Vier Nev no seu trabalho trabalha as narrativas bifurcas e paralelas criando uma sensação de imersão ao guiar o olhar do espetador usando uma janela digital num ambiente virtual que não a tem.

"A Mãe de Sangue" ou o seu título homófono em inglês "A Mind Sang" é uma curta de animação que precede a experiência de Realidade Virtual — "Dar Cria" — ambras sobre perceção, renascimento e transformação. Segundo o autor afirma que há sempre duas maneiras de interpretar uma imagem e esta curta de animação é o culminar da sua investigação sobre narrativas simultâneas. As formas em constante mutação onde desvendam perceções diferentes do seu conteúdo consoante a perspetiva com que são mostradas cria um ambiente intenso, profundo e intrigante.

O Artista Vier Nev já ganhou vários prémios e reconhecimentos com este trabalho tendo sido o vencedor do Vimeo Staff Pick Award no festival de animação de Annecy o ano passado.

Neste artigo irá ser analisado várias narrativas animadas bifurcadas, paralelas e com duplo sentido e como a animação em Realidade Virtual se distingue da animação convencional.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2. "A Mother Sang / A Mãe de Sangue"

"A Mãe de Sangue" é uma curta-metragem de animação mista (2D e 3D) que se tenta aproximar o máximo possível do aspeto gráfico 2D, através das suas formas com um preenchimento lisas.

Esta narrativa animada tem continuamente presente umas das Teorias de Gestault "Figura/Fundo" e apesar de ser feita em 3D tenta aproximar-se o máximo possível da bidimensionalidade. Esta curta está recheada de um simbolismo gráfico que pode despoletar emoções ao espetador. As formas em constante mutação onde desvendam perceções diferentes do seu conteúdo consoante a perspetiva com que são mostradas cria um ambiente intenso, profundo e intrigante.

Pode observar-se a história de uma cientista grávida, de um casal de rapazes e de um gato obcecado com borboletas que lidam com a sua transformação ao longo da narrativa. A dupla interpretação que coabita na própria imagem de cada uma destas personagens e momentos representam as memórias de cada um. Estas formas e sombras são trabalhadas para que se possa desvendar oportunamente uma segunda imagem que só se consegue percecionar quando a câmara ou a própria imagem roda no ecrã.

Vier, nesta curta, brinca com a perceção visual apoiando-se no fenómeno psicológico — pareidolia — que é um tipo de apofenia, ou seja, uma perceção visual em que há uma ilusão de ótica e o ser humano é levado a crer que vê algo mais para além daquilo que é. Um bom exemplo é quando olhamos paras as nuvens e reconhecemos formas. É daí que vem este desejo de tentar criar histórias onde consiga misturar várias personagens nas mesmas sombras e formas.

"Mãe de Sangue" usa uma paleta limitada de cores — preto, branco, duas tonalidades de roxo e vermelho.

No início é-nos apresentada uma cientista que escreve e mergulha na sua investigação através dos seus tubos de ensaio, contudo, esta imagem, depressa se revela ser um homem deitado numa cama. Esta transição é feita através de um movimento de câmara a três dimensões e é a primeira vez que passamos do 2D para o 3D. Logo de seguida, é-nos apresentado um gato que olha incessantemente para borboletas esvoaçantes e a imagem geral dá-nos a sensação de que há algo mais de cabeça para baixo. Uma nova cara aparece e aqui há uma nova imagem com duplo sentido, bem clara, uma cara que também é uma mulher grávida. Uma pessoa aproxima-se para ir tomar banho e um pouco da forma da banheira não passa da ponta de um lápis. Seguem-se uma data de transformações da imagem ora para um corpo inteiro da figura humana ora apenas para uma cara e quando atingimos um terço do filme a velocidade de transformações aumenta.

Figura 1 · Vier Nev, Mãe de Sangue, 2020. Fotoframas do filme. Fonte: https://vimeo.com/430690235

O autor procura sempre mostrar metaforicamente o desabrochar e transformação interior de cada uma das personagens usando a figura das borboletas e de um bebé para o representar. A meio da curta há uma nova mistura entre o 2D com o 3D onde se pode ver uma cara a preto e branco que através de uma rotação de câmara se desvenda um corpo de mulher em posição de parto. Apenas muito pontualmente o autor usa a cor vermelha que, segundo ele, serve para simbolizar sangue ou um nascimento. Neste primeiro caso dois homens têm uma vela acesa entre eles que se transmuta para o corpo de uma mulher que tem uma chama a arder na zona do coração e essa chama prolonga-se até aos seus cabelos, parecendo cabelos que esvoaçam ao vento. E num segundo momento quando um homem caí na água transformando-se num coração.

Apesar desta curta não ser em realidade virtual, Vier Nev inspirado pela experiência que tinha feito anteriormente — "Dar Cria" — dá continuidade à exploração das imagens com duplo sentido e o jogo entre figura vs. Fundo que tinha vindo a trabalhar até aqui (Figura 1).

2. Dar Cria

"Dar Cria" é uma obra que antecede a anterior, mas que é pertinente apenas falar-se dela em segundo lugar devido à sua complexidade narrativa. Esta obra tem uma grande dualidade narrativa e partilha o tema do nascimento e da perceção visual com a obra que foi referida anteriormente. Aqui, o autor, também, brinca com a perceção visual dos espetadores nesta experiência de Realidade Virtual onde cada imagem tem um duplo sentido. A diferença desta obra para a anterior é que nesta há necessariamente uma maior imersividade, pois o próprio media já o proporciona inevitavelmente. Contudo sofre uma abordagem

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

de criação diferente. Em vez das imagens terem inerentemente um duplo sentido que é desvendado aquando da movimentação da câmara, a narrativa é contada de outra forma — através de uma janela-ecrã.

O uso de uma janela digital ou portal traz exatamente o oposto proporcionado por este media que é a ausência de uma janela, de um enquadramento, que até agora existia em qualquer ecrã de televisão, cinema, telemóvel tablet ou computador e a Realidade Virtual tira-nos essa moldura criando um universo sem limites que pode ser programável, podendo submergir-se o espetador numa espécie de sonho lucido. Contudo, esta experiência traz de volta o enquadramento perdido que é algo a autora Stephanie Riggs no seu livro "The End of Storytelling (2019:66) denota como umas das três grandes preocupações (sendo as outras a sensação de presença e a programação responsiva) guiando-se, assim, o olhar do observador com maior facilidade, durante a narrativa.

Vier Nev teve de programar e criar esta tecnologia que simulasse uma janela virtual dentro da experiência e que os observadores pudessem controlar com as mãos ou através do controlador do dispositivo de Realidade Virtual que estivessem a usar (HMD — Head-Mounted Display). Com o uso dessa janela os observadores podem espreitar por ela e ver uma nova realidade que sempre esteve presente naquele lugar, contudo esta só é visível quando observada através do uso desta janela. Desta forma Vier Nev não só estabelece uma maneira de guiar o olhar do espetador, como aumenta a sua sensação de imersividade fazendo o observador acreditar que tem um objeto na mão e que o pode usar para ver algo mais na realidade que está a experienciar. Estas janelas digitais ou portais para além de mostrarem outra realidade também pretendem mostrar um novo ponto de vista, uma nova realidade e interpretação da imagem que está presente. No entanto, o artista vai mais longe ao criar um segundo nível de imersividade ao proporcionar o sentido de *Agência* no observador (que é a possibilidade de interação e influência na narrativa através das suas escolhas) possibilitando escolher-se experienciar o momento que se está a ver ou o momento que se vê dentro da janela/portal. Primeiro podemos observar o momento como meros *voyeurs* e depois podemos optar por entrar para essa realidade. E consoante a escolha do observador entre ficar ou ir para a narrativa paralela a história vai-se bifurcando.

A narrativa tem várias bifurcações dependendo da opção que o observador decidir escolher seguir, contudo todas vão culminar no mesmo final.

"Dar Cria" traz muitas das imagens presentes em "Mãe de Sangue", mas desta vez todas elas se encontram em 3D já que a Realidade Virtual é construída por um ambiente a três dimensões e de certa forma assim o exige (Figura 2).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

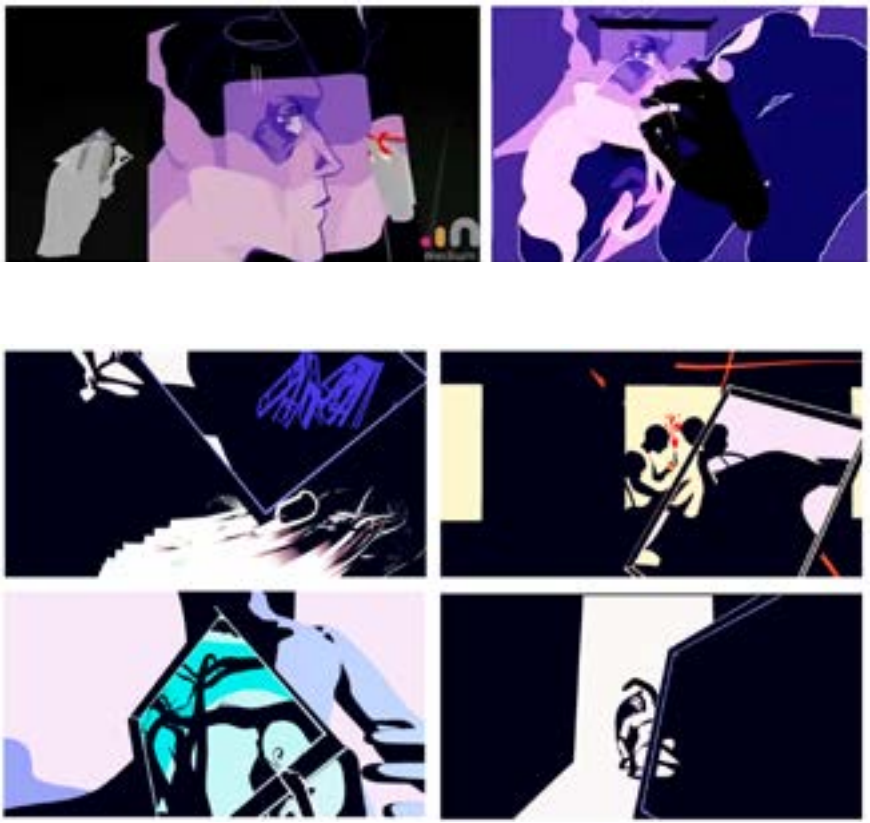


Figura 2 · Vier Nev, Dar Cria, 2019. Fotoframas da experiência em Realidade Virtual. Fonte: http://viernev.com/assets/images/6-vier-nev-dar-cria-art-virtual-reality-multistable-perception.gif
Figura 3 · Vier Nev, Lucido, 2020. Fotoframas da apresentação. Fonte: https://fb.watch/3XUfm6Et7J/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

3. Lucido

"Lucido" é a experiência mais recente do artista que ainda está a ser trabalhada, ao contrário das outras obras que tinham todo o trabalho de 3D feito em programas convencionais como o Maya (programa de 3D) e depois exportar para o Unity (plataforma de desenvolvimento de jogos), tentou criar todos os modelos que precisaria para a experiência no programa de modelação de Realidade Virtual — Medium — que tinha acesso a partir do uso do Oculus Quest que é um HMD (Head- Mounted Display) e só depois é que passaria para o Unity. O artista admite que, se os objetos 3D fossem mais complexo, não os poderia ter modelado diretamente em Realidade Virtual (no Medium)e teria de ter optado por uma rota mais tradicional. Para dar a sensação de imagem dupla à narrativa, o artista teve de criar 2 modelos diferentes para a mesma imagem e em vez de criar uma janela para o observador poder espreitar criou uma maneira de se poder através do movimento das mãos, como que "limpar o vidro de uma janela embaciada" para desvendar o segundo nível narrativo que está escondido na imagem (Figura 3).

4. O autor

O Artista multidisciplinar português — Vier Nev — tem um especial interesse pela perceção visual por parte dos espetadores das suas experiências em Realidade Virtual e Aumentada onde explora o potencial das novas tecnologias. Vier Nev é licenciado em Multimédia pela Escola Superior de Media Artes e Design e Mestre em Realidade Virtual pela London College of Communication da University of Arts em Londres. Vier Nev trabalha a perceção visual em vários formatos, sendo o mais tradicional a curta-metragem de animação "A Mãe de Sangue" onde trabalha imagens com duplo sentido brincando com a Figura Vs. Fundo, em Realidade Virtual pode-se experiências "Dar Cria" e "Lucido" onde continua esse jogo Figura vs. Forma, mas com uma perspetiva mais imersiva e em Realidade Aumentada "A Terra é Tela".

Conclusão

Apesar de ser muito difícil criar uma narrativa animada em realidade virtual sem causar um Paradoxo Narrativo que é despoletado pelo desequilíbrio entre a Narrativa e a Agência (Isto significa que, na criação de uma narrativa, o seu criador quer ter o controlo total da história que o observador vai presenciar, contudo quere-se criar momentos de interatividade. No entanto, quanto mais interatividade e mudanças houver na história, menos dramatismo e complexidade emocional se irá ter, e quanto mais linear e controlada for a história, menos

interações haverá. E por isso é necessário criar um equilíbrio entre a história que se quer contar e o nível de interatividade que se dará ao utilizador). Vier Nev trabalha o Paradoxo Narrativo através do número de níveis narrativos na experiência e dando a possibilidade ao observador de escolher o que pretende ver sem este perder a sensação de imersão e o *Suspension of Disbelief*.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao Centro de Investigação CIEBA o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Cinanima [Cinanima]. (2020, nov. 11). *Brincar com a Percepção* [vídeo] Facebook. https://www.facebook.com/cinanima/videos/880613489143220

Ebert, G. (2020, jun. 22). A Transfixing Animation Utilizes the Optical Illusions of Pareidolia to Parallel Two Narratives About Birth. *Colossal*. https://www.thisiscolossal.com/2020/06/a-mind-sang-vier-nev/

[s.n.] (2019, 22 nov.). Caminho do Cinema Português (ed.XXV). https://kpxn2jn5beex.cdn.shift8web.com/wp-content/uploads/2019/11/Catalogo_XXV-web.pdf

Riggs, S. (2019). *The end of storytelling: The future of narrative in the storyplex*. Beat Media Group. ISBN:978-1-7-329559-2-9 Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3

Nota biográfica

Diana David é uma artista digital e estudante de doutoramento na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Mestre em 3D Computer Animation pela Universidade de Bournemouth e licenciada em Arte e Multimédia pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. As suas principais linhas de investigação são as Narrativas Animadas em Realidade Virtual e Animação.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3798-8449

Email: dianadavid@campus.ul.pt

Morada: Av. François Mitterrand, nº29, 2º dto. 1950-354 Lisboa, Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Viajando con Carla Andrade, crítica de lo sublime, la utopía y el paisaje: eurocentrismo e identidades frágiles

Traveling with Carla Andrade, a critique of the sublime, utopia and landscape: eurocentrism and weak identities

DIEGO DEL RÍO COMESAÑA

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes, Departamento de Escultura, rúa da Maestranza 2, 36002 Pontevedra, Galicia, España

Resumen: En este artículo abordaremos la problemática del viaje en el contexto de la obra de Carla Andrade tomando como ejemplo su último proyecto, *Ningún río me protexe de min*. El resultado será una descripción general de su trabajo en relación con esta temática. Mediante el análisis de los conceptos de lo sublime, la utopía y el paisaje, definiremos el viaje dentro de su práctica artística como la búsqueda obsesiva de una identidad dotada de cierta solidez en un mundo que nos conduce al desconcierto y como el espacio donde toma forma su crítica al pensamiento eurocéntrico.

Palabras clave: sublime / utopía / paisaje.

Abstract: *In this article we will deal with travel as an issue within the context of Carla Andrade's work. Her last piece, Ningún río me protexe de min, will illustrates this well. The result will be a more general description of her artistic production in relation to this topic. By analysing the sublime, utopia and landscape we will define journey as an obsessive research for an identity endowed with a certain solidity in a world that leads us to confusion and as the space where her Eurocentric critique is built.*

Keywords: *sublime / utopia / landscape.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introducción

Carla Andrade (Vigo, España, 1983) se formó en la Universidad de Salamanca, en Comunicación Audiovisual; en la Goldsmith University de Londres, donde cursó el máster Artists' Film & Moving Image; y en la UNED, en Filosofía. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en París, Londres, Nueva York, Madrid y Lisboa, entre otras muchas ciudades, además de participar en festivales de cine por todo el mundo. También ha recibido múltiples becas y conocido Nepal, Francia, Suecia e Islandia como creadora e investigadora en diferentes residencias artísticas.

Aquí intentaremos abordar uno de los cimientos conceptuales y experienciales de la práctica creativa de esta artista, el viaje, para lo cual examinaremos los conceptos de lo sublime, la utopía y el paisaje, que Andrade tiene muy en cuenta a la hora de acometer sus proyectos y cuya redefinición ejemplifica el cuestionamiento del eurocentrismo que caracteriza su pensamiento crítico. A fin de circunscribir la obra de la artista en un marco teórico general, tomaremos como modelo su último trabajo, Ningún río me protexe de min, una pieza audiovisual de aproximadamente 30 minutos de duración que todavía se encuentra en proceso de creación y estará terminada a lo largo de 2021.

Como veremos, el viaje en la obra de Andrade puede ser descrito como una huida constante en busca de una identidad estable; un procedimiento obsesivo cuyo objetivo es reconstruir las subjetividades fragmentadas y endebles inherentes a los individuos que viven la condición presente; una práctica que fracasa irremediablemente y que, por lo tanto, se experimenta como un castigo.

2. Redefinición de los conceptos de lo sublime, la utopía y el paisaje

La historia de la expansión europea ha sido objeto de elogios en innumerables ocasiones. Asimismo, no han faltado pensadores, algunos de ellos aquí citados, que blandieran el acero de su crítica feroz contra los avatares del eurocentrismo. Al respecto, creemos interesante entender los viajes de los «héroes» del Viejo Continente como el encuentro con lugares proyectados de antemano, como menciona Sloterdijk (2019). En este sentido, incluso antes de la conquista del mundo, ya existía una imagen europea del globo. Los descubridores se comportarían como proyectiles de metralla en el mundo exterior homogéneo y transitable al que eran arrojados. La Edad Moderna, así, fue una historia de desplazamientos a gran velocidad por una esfera lisa e indiferente (Sloterdijk 2019:136-7).

La misma división en disciplinas de las ciencias humanas deriva de la ideología liberal dominante en el siglo XIX. Mientras la tríada economía-política-sociología se dedicaba al estudio del Occidente civilizado, la antropología se

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

reservó para los «pueblos primitivos» (Wallerstein 2012:137). De ahí las dificultades a la hora de trabajar a partir de lugares lejanos desde nuestra perspectiva. No obstante, en los últimos años se ha producido una reformulación de la etnografía influida por el paradigma poscolonial: una nueva manera de pensar sobre la cultura, más allá de la investigación empírica y el interés exótico, desde el punto de vista de la «observación participante» (Guasch 2016:229).

Asistimos entonces a un cierta retórica pseudoetnográfica en el arte actual, que hace especial hincapié en aspectos vinculados a la identidad y la diferencia entre gentes y lugares del mundo globalizado: es el llamado giro etnográfico del arte contemporáneo, en que podríamos encuadrar el trabajo de Andrade, si bien es necesario hacer notar que esta artista no intenta hablar «acerca de», sino «cerca de» (Guasch 2016:242). Carla Andrade, que ha nacido en el Viejo Mundo, es consciente de las contradicciones que supone acometer su práctica creativa desde el viaje a lugares lejanos, por lo que parte de la humildad y la tolerancia hacia la otredad.

Si la conquista del globo no fue una historia de encuentros con lo desconocido, pues ya existía una proyección del mundo por ocupar en forma de imagen, tal como manifestamos, Andrade arremete contra la experiencia de lo sublime kantiano, no porque parta del interés por el paisaje como algo enigmático, sino debido a su modo de proceder.

Una aproximación a lo bello natural con el ennoblecimiento personal como objetivo podría derivar en un acto de heroísmo y no ser otra cosa que un reflejo de la megalomanía burguesa. De esta suerte, los románticos subyugaban grandiosamente los fenómenos y olvidaban que existe un límite para con el paisaje, una frontera que nos impide acceder a él y nos recuerda nuestra impotencia como sujetos (Adorno 2020, p. 99). Los viajes, tanto para los románticos como para los conquistadores, partían del principio de dominación; la contemplación del paisaje era un acto de sometimiento.

Andrade ya no se sirve de lo sublime en estos términos. En su obra el concepto apunta también a una experiencia que surge del encuentro con lo otro, pero cuya finalidad no radica en el deleite de los sentidos o la glorificación personal. Lo sublime nace del respeto a la alteridad radical, de una relación ética con lo desconocido, que no categoriza ni define el objeto, sino que lo deja ser tal y como es.

La concepción personal que Andrade tiene de la utopía también se puede comprender desde un enfoque antieurocéntrico, pues ya no responde a la culminación de la Historia con mayúscula, diacrónica y Occidental. Al contrario, alude a la abolición del pensamiento dualista, desde el que se ha deducido,

como decíamos, la separación entre los estudios del mundo civilizado y el pueblo bárbaro, después institucionalizada. La búsqueda de lo cercano en lo lejano por medio del viaje, tan presente en su obra, tiene como propósito perseguir esa utopía que, no obstante, le parece irrepresentable.

Si nos apoyásemos en las reflexiones de Javier Maderuelo sostendríamos que la noción del paisaje surgió a principios del siglo XVII en estrecha conexión con la pintura de los Países Bajos, tras una lenta sedimentación de estratos de orígenes tan dispares como la percepción, el lenguaje, la religión, la jardinería, la literatura o los descubrimientos científicos, y que no ha dejado de evolucionar; de hecho, su sombra se extiende desde la tradición pictórica neerlandesa hasta el activismo ecologista, pasando por las prácticas urbanísticas y el turismo de masas. Concluiríamos que, al estar dicha noción tan contaminada, el término que la designa ha perdido su capacidad para referirse a algo preciso. Con todo, podríamos convenir que en Occidente reconocemos el paisaje como una construcción, una argucia que proviene de la relación del individuo con la naturaleza. Siguiendo este razonamiento, estaríamos ante un constructo cultural que atañe directamente al sujeto, pues sin interpretación no hay paisaje. No sería lo que está delante, sino lo que se ve (Maderuelo 2005).

Para Andrade, sin embargo, el paisaje es menos un constructo que una dimensión trascendente. Se revela como la parte irracional, salvaje y natural del inconsciente humano (Franganillo, 2014). A través de él se pueden alcanzar los motores ocultos de la realidad (Villarón, 2018) y, en este sentido, podría considerarse una puerta de acceso a lo Real tal y como lo define Jacques Lacan, lo auténtico, lo no contemplable, lo que no está sujeto a las leyes del orden simbólico (Foster 2017:11-3). El medio fotográfico, del que se sirve Andrade habitualmente, se emplea en este caso para captar aquello a lo que no se puede acceder cognitivamente, como explicó Rosalind Krauss (2002).

Así, entendemos que los paisajes que rodean a Andrade en sus viajes apuntan a la eterna búsqueda de un Real que pueda trastocar su visión del mundo. No intenta dominar lo externo para deleitarse con ello, ya que estaría impugnando su propia concepción de lo sublime y reproduciendo la tradición eurocentrista que ella misma reprueba. Por el contrario, es el propio paisaje el que rompe los esquemas y abre una cesura entre lo construido simbólicamente por el sujeto y la realidad caótica que nos sacude con fuerza. El desorden de lo externo no entiende de dualismos, y por eso es utopía.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

3. El bucle del viaje: la búsqueda de lo cercano en lo lejano

Ningún río me protexe de min es un proyecto que comienza in media res. Lo lógico sería situar su inicio en el verano de 2018, cuando Carla Andrade viaja a la República Centroafricana para, desde allí, adentrarse en la selva del Congo y convivir con uno de los grupos étnicos más antiguos del mundo, el pueblo ba'aka. No obstante, el grueso del material que la artista había filmado se perdió durante su estancia y, en apariencia, la formalización del trabajo poco tiene que ver con ese viaje inicial, a pesar de las grabaciones conservadas. El filme parte del alivio que le produjo no tener que exhibir una imagen superficial de un lugar que le resultaba extraño e imposible de capturar digitalmente.

La pregunta que ha rondado por la cabeza de Andrade y a la que ha intentado dar respuesta mediante su obra es la siguiente: ¿qué es lo que buscamos cuando buscamos lejos? Sin embargo, no ha aclarado esta cuestión realizando viajes a lugares remotos, lo que la llevó a indagar en su pasado, en lo cercano, en sus cartografías interiores. Las conversaciones que mantuvo con su madre y una serie de películas domésticas antiguas que volvió a ver tras su visita al Congo le sirvieron para escarbar en sus raíces y percatarse de lo fragmentario de su identidad, de los cimientos tan endebles que la sustentaban.

Este problema identitario irresoluble se revela como la causa primordial de su obsesión, de su búsqueda constante en lo distante. En esta oportunidad, los diálogos entre madre e hija exponen uno de los asuntos que agravan la situación, la necesidad que tiene Andrade de vivir separada de su familia por su bien, la misma que Remedios Zafra considera sintomática de nuestro presente y que afecta en particular a quien se dedica a labores creativas. Es una forma de exilio que empieza con ilusión y termina en desesperanza. Alejados de nuestras familias por amor al arte, acabamos encerrados en pequeñas habitaciones, entretenidos en burocracias y procesos de evaluación permanentes, aplazando nuestro futuro una vez tras otra sin sentirnos verdaderamente realizados (Zafra 2017:237-8).

El yo monocromático, atado a un lugar y ligado a la patria, parece imposible en la actualidad pese a las reivindicaciones de lo local y al auge de la ultraderecha mundialmente. Podríamos comparar la cultura contemporánea con el hipertexto, como Byung-Chul Han. En este aspecto, nuestro yo se fragmenta y pluraliza, el ser se dispersa en un hiperespacio de posibilidades y acontecimientos en un proceso acumulativo que genera densidades (Han 2018:75-6). De esta forma, los contenidos culturales heterogéneos se yuxtaponen en un momento en el que las comunicaciones nos permiten acortar las distancias. Por tanto, es entendible que Andrade no hable de la identidad quebrada como algo particular. Antes bien, apela a sus coetáneos, que sufren el desconcierto de esta condición.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Carla Andrade, Ningún río me protexe de min, 2021. Video HD + Súper 8, 27 min. Fuente: propiedad de la artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

El nomadismo aquí obedece a un interminable rastreo de algo que falta. Para Andrade, el continuo viaje es el fármaco que mitiga el malestar de la dura realidad: que la auténtica solución a su problema se encuentra en lo ya conocido. Intentar buscar lo cercano en lo lejano constituye la aporía de su práctica artística. En palabras de Benjamin (2014, p. 49): "Una gran mayoría de la gente busca el amor en su hogar eterno. Otros (muy pocos), un eterno viaje. Estos son melancólicos que evitan el contacto con la tierra. Buscan a quien mantenga lejos de ellos la violenta nostalgia del hogar. Y, a eso, son fieles."

En resumen, Ningún río me protexe de min (Figura 1) es una pieza audiovisual en que confluyen lo documental, autobiográfico, emocional y ensayístico. El filme propone una inversión entre sonido e imagen. Intercala, por un lado, los restos de las grabaciones de la República Centroafricana con fragmentos de las conversaciones con su madre. En cambio, las escenas cotidianas y los paisajes de su lugar de origen, Nigrán, están acompañados de sonidos de la selva del Congo y cánticos del pueblo ba'aka. De este modo, hay una fluctuación entre distancia y proximidad que apunta a la pregunta inicial del proyecto. Lo que Carla Andrade busca en lo lejano es lo cercano. El viaje que nunca termina es un bucle cuyo propósito es reconstruir una identidad siempre escindida.

4. Conclusión

Hemos tomado como ejemplo Ningún río me protexe de min para trazar un puente entre los distintos conceptos que sobrevuelan la producción artística de Carla Andrade y ofrecer una descripción general de su trabajo creativo, en que la redefinición de lo sublime, la utopía y el paisaje, como hemos visto, concurren en una crítica a las perspectivas eurocéntricas, de un lado; y, del otro, también cimientan una vía estratégica que Andrade utiliza para combatir sus propias contradicciones internas. El nomadismo es el procedimiento nunca completado mediante el cual busca su propia identidad. Este yo fragmentado y el rizo constante del viaje no son, por otra parte, únicamente problemas personales, sino síntomas de los problemas del presente. En este sentido, las inquietudes punzantes que atraviesan la obra de la creadora viguesa se dirigen desde lo individual hacia lo colectivo.

Si entendemos por sublimación en la obra de arte la proyección del inconsciente del creador en el objeto, tomado como tabula rasa donde verter lo subjetivo (Adorno 2020:18-31), podemos decir que el trabajo de Carla Andrade se sitúa entre la sublimación y lo sublime, tal y como aquí ha sido definido. Su práctica artística se encuentra en el gozne que articula la aceptación de lo desconocido y el trazado de una identidad fragmentada en lo externo. Así, terminamos

topando con la paradoja de una identidad en flujo constante que intenta encajar en lo lejano, sin comprenderlo. Esta es la condena a la que se somete Andrade y que queda reflejada en el proyecto fílmico que nos ha servido para comprender su trabajo en un sentido más amplio.

Agradecimientos
Agradezco a la Universidade de Vigo y al grupo de investigación DX7, del que formo parte gracias al contrato predoctoral convocado por esta misma institución, la oportunidad de escribir este artículo y participar en este congreso.

Referencias

Adorno, Theodor (2020) Teoría estética. Obra completa, 7. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-1670-0.

Benjamin, Walter (2014) Calle de dirección única. Madrid: Abada. ISBN: 978-84-15289-26-5.

Foster, Hal (2017) Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-4441-3.

Franganillo, Laura (2014) "Entrevista a Carla Andrade." Plataforma de Arte Contemporáneo [web]. Disponible en: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-carla-andrade/> (Acceso: 10/11/20).

Guasch, Anna (2016) El arte en la era de lo global 1989-2015. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-9104-294-5.

Han, Byung-Chul (2018) Hiperculturalidad. Barcelona: Herder. ISBN: 978-84-254-4061-8.

Krauss, Rosalind (2002) Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1891-0.

López Borrego, Rafael (2020) Estética del viaje. Reflexiones en torno al arte y el nomadismo global. Salamanca: Amarante. ISBN: 978-84-122191-8-0.

Maderuelo, Javier (2005) El paisaje: génesis de un concepto. Madrid: Abada. ISBN: 978-84-96258-56-3.

Sloterdijk, Peter (2019) En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-16208-98-2.

Villarón Vara, R. (2018) "Carla Andrade expone una revisión de su trabajo en Lens." Clavoardiendo [web]. Disponible en: <https://clavoardiendo-magazine.com/actualidad/agenda/carla-andrade-expone-una-revision-de-su-trabajo-en-lens/> (Acceso: 10/11/20).

Wallerstein, Immanuel (2012) Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos. Un análisis de sistemas-mundo. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-1352-5.

Zafra, Remedios (2017) El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-6417-5.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

"Another day is gone / Another day begins / I'am still / In the same shit": Chalk Outlines: Rabih Mroué

"Another day is gone / another day begins / I'm still / in the same shit". Chalk Outlines: Rabih Mroué

DILAR PEREIRA

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Desenho, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 4, 1249-058, Lisboa, Portugal

Resumo: *Chalk Outlines*, 2018-2020, é uma obra do artista Rabih Mroué (1967, Beirute), que surgiu como homenagem aos que morreram devido a situações de conflitos de guerra, como os que ocorreram no Líbano (1975-1990) e na Síria (desde 2011) durante as suas guerras civis, cujo sentido se expandiu como representação da morte em resultado dos protestos violentos que eclodiram em diversos países do mundo em virtude do fluxo pandémico. No texto, analisa-se, de que forma o desenho e a imagem surgem como meios de interpelação sobre a ausência do humano e como reflexão sobre o mundo contemporâneo, nesta obra de Rabih Mroué.

Palavras chave: Rabih Mroué / contemporâneo / desenho.

Abstract: *Chalk Outlines, 2018-2020, is a work by the artist Rabih Mroué (1967, Beirut), that emerged as a tribute to those who died due to war conflicts as a result of violent protests happened in Lebanon (1975-1990) and Syria (since 2011) during their civil wars, which meaning has outspread as representation of the dead that emerged in several countries around the world due to the pandemic flow. In the text I analyze, how drawing and image appear as a means of the interpellation of the human absence, and as a reflection of the contemporary world, in this Rabih Mroué's work.*

Keywords: *Rabih Mroué / contemporary / drawing.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

"Por um instante a morte soltou-se...."
José Saramago (2005: 151)

Introdução

Este artigo tem por objetivo analisar a obra *Chalk Outlines*, 2018-2020, do artista Rabih Mroué (1967, Beirute), como meio de interpelação sobre a ausência do humano e como reflexão sobre o mundo contemporâneo.

Respeitando à contemplação quotidiana da destruição da vida humana, própria neste artista, esta obra expandiu-se do formato original de mais de 100 desenhos e colagens, realizados em cadernos (2018), ao formato vídeo (2020), no qual utiliza igualmente o desenho como meio de reflexão sobre a morte no tempo atual.

Abraçando várias disciplinas artísticas, desde o teatro, à performance, às artes visuais, o trabalho de Rabih Mroué relaciona-se com acontecimentos da vida contemporânea do Médio Oriente e com a complicada história de conflitos na região, tendo como ponto de partida a experiência pessoal relacionada diretamente com a morte quotidiana com a qual o artista foi confrontado ao longo da sua vida (i. e. guerra civil libanesa, 1975-1990, ou guerra civil Síria, iniciada em 2011).

Dividimos a análise em duas partes, a primeira correspondente à obra *Chalk Outlines* no formato e conteúdo original, numa vertente mais generalizada. A segunda respeitante à peça mais recente, o vídeo *Chalk Outlines*, 2'07'' (2020), destacando o seu sentido e pertinência no tempo contemporâneo.

1. *Chalk Outlines*

Utilizada na literatura e no cinema como representação metafórica da morte de um personagem, a expressão *Chalk Outlines* respeita à ideia de linhas de contorno temporárias, traçadas a giz, no chão, para assinalar evidências em cenários de crime. Rabih Mroué emprega-a como referência aos que morreram devido a situações de conflito de guerra.

Partindo de fotografias em jornais, de pessoas mortas, vítimas desses conflitos, o artista desenhou os contornos do corpo humano, numa postura de não esquecimento e de resistência à não naturalidade dessas mortes.

Mroué expandiu a reflexão sobre a morte em cenários de conflito, aos protestos em resultado do confinamento por causa da pandemia, ocorridos em várias partes do mundo, realizando a partir dos desenhos originais, o vídeo *Chalk Outlines*, 2'07'' exibido ao longo de 2020 em várias situações, e.g. na exposição *Unprecedented Times* na galeria Kunsthaus Bregenz, em Bregenz, Áustria, ou na

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Rabih Mroué, "Chalk Outlines", Volt, Bergen 2019.
Fonte: v-o-l-t. Fotografia: © Kobie Nel.
Figura 2 · Rabih Mroué, "Chalk Outlines", Volt, Bergen 2019.
Fotografia: © Kobie Nel.

mostra *Naked Cities*, no Art-Lab Berlin, em Berlim, Alemanha, ambas em 2020. *Chalk Outlines* ampliou-se, pois, da forma original de mais de 100 desenhos e colagens, sensivelmente de formato A4, realizados como um diário pessoal ao longo de oito anos, para o formato vídeo, concebido durante o período de confinamento em 2020.

Tomando como referência, como se disse, imagens de pessoas mortas veiculadas através da imprensa, em especial, fotografias em jornais, através de um processo íntimo e meditativo de desenho a que o pequeno formato convida, o artista traçou os contornos do corpo de figuras inanimadas, individualizando a morte ao fazer corresponder a cada página uma única figura. Além destes, realizou ainda um desenho de grandes dimensões (Figura 1), no qual figuras variadas se multiplicam umas sobre as outras, umas ao lado de outras, numa disposição desordenada, como num cenário real. Figuras transparentes desenhadas pelo contorno, às vezes manchadas, acumulam-se como que cobertas por uma neblina, sobrepondo-se. Criam vários planos que adicionam múltiplas dimensões e volume ao desenho. São representações de figuras tombadas, desenhadas com mancha ou com contornos lineares, como corpos na cena de um crime.

Em 2019 os desenhos foram instalados numa caravana e exibidos em formato itinerante sob o título *Chalk Outlines*, em diversos pontos da cidade de Bergen, na Noruega (Figura 2). O recurso à caravana — um tipo de veículo utilizado no tráfico humano no cruzamento de fronteiras — para cenário da instalação, é uma referência ao tema das migrações/deslocações a que as populações são forçadas, muitas vezes, para fugir a situações de guerra, pobreza, fome, violência, arriscando também desta forma a própria vida, transformando-se a fuga, em muitos casos, no encontro com a morte.

O artista coloca de forma pertinente, em discussão, e num contexto menos mediático, o tema das migrações e dos refugiados, que é também um tema que queremos destacar através da abordagem a *Chalk Outlines*. Pelo papel que tem no mundo contemporâneo, esta temática merece ser interpelada, seja qual for a forma do discurso. Mroué fá-lo através do discurso artístico, visual, expresso pelo desenho, cuja forma de exibição apela à inteligência emocional do espectador, colocando-o em confronto com a capacidade humana de reconhecer e avaliar os sentimentos do outro, reportando-o àqueles ambientes. Ao mesmo tempo, leva o espectador a expor os seus próprios sentimentos e a pensar sobre essa realidade, desafiando a sua capacidade de lidar com ela.

O desenho, nesta obra, ao ser transposto para vídeo, posiciona-se, pois, entre meios, colocando-nos, perante a conceção de desenho como *transitus*, porque ao remeter para a ideia de passagem, remete quanto à forma e ao processo,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

para uma transição entre meios, do lápis, carvão ou giz e do papel ao vídeo, ao desenho em movimento. Quanto ao conteúdo, pode respeitar, nesta análise, por um lado, à passagem entre a vida e a morte, por outro, à condição de estar em trânsito, conduzindo a pensar o espaço e o tempo contemporâneos, em que o quotidiano é ameaçado pela ideia de morte inesperada.

Se na origem, *Chalk Outlines* (2018) é uma interpelação pertinente à problemática da ameaça de morte a que o ser humano está sujeito, em especial em certas geografias do globo, como a de origem do artista, agora em formato vídeo, *Chalk Outlines* (2020) é uma espécie de meditação sobre o tempo contemporâneo em que a vida humana é ameaçada por um vírus.

Nesta situação intermitente de vivência entre territórios, ou de ser entre vida e morte, a ideia de *transitus*, i.e. de passagem, pode perfeitamente aplicar-se, oferendo-nos, por sua vez, o paralelismo sobre a natureza igualmente transitória do desenho, na qual os conceitos de espaço e tempo são também fundamentais.

A partir do vídeo, escolhemos como título deste texto "Another day is gone/ Another day begins/ I'am still/ In the same shit", expressão que parece referir-se a estes dois conceitos fundamentais, aplicados quer à existência humana, quer ao desenho. Além disso, reflete uma aquiescência ao espaço e ao tempo presente, espaço e tempo de morte prematura, contínua, diária, que (lembrando Badiou, 2016) se instalou intoleravelmente no seio da vida quotidiana (p.7).

1.1 "Another day is gone / Another day begins / I'am still / In the same shit"

O vídeo *Chalk Outlines*, 2'07'', 2020 (Figura 3) permite-nos, pois, falar sobre o tempo e o espaço atual em que a vida é ameaçada por um vírus. O espaço que passou a ser obrigatoriamente observado de forma mais global, pois, para o vírus não houve fronteiras territoriais ou geográficas. Um microrganismo que, a cada momento, insiste em fazer-nos pensar que "another day is gone/ another day begins/ [we'r] still/ in the same shit". Um vírus que obriga a pensar o tempo e o espaço, a pensar a condição humana, colocando-nos numa posição de vigilância e punição do outro, num novo contexto processual de relações de poder, de regulações de comportamentos que funcionam como novas verdades (Foucault, 1983) anunciadas agora como forma de proteção individual e coletiva (como e.g. a da necessidade de utilização de uma aplicação para o telemóvel pessoal, que permita rastrear numa proximidade relativa alguém infetado).

Este novo discurso que pretende transmitir uma forma de responsabilização individual, acaba por produzir formas de oposição e resistência, como as

Figura 3 · Rabih Mroué, "Chalk Outlines" (fotograma do vídeo), 2020. Fotografia: Courtesia do artista & Sfeir-Semler Gallery Beirut/Hamburg © Rabih MrouéRabih Mroué.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

que saíram às ruas em várias partes do mundo, gerando, nalgumas situações o confronto com a morte, sobre a qual se debruça Mroué neste vídeo. Não só sobre a morte dos que sucumbiram diretamente da infeção por Sars-Cov 2, mas em virtude de outra infeção, a que a primeira conduziu, a das desigualdades, das frustrações, em consequência da perda de emprego, de alimento, de refúgio, de uma casa, despertando o ódio, a censura, a violência, o caos.

O vídeo revela um conjunto de imagens de figuras, desenhados a giz branco, em grande parte por uma linha de contorno, em posições distintas, que alternam rapidamente sobre um fundo negro. Como nos desenhos originais, as figuras surgem tombadas no plano horizontal, mas sucedem-se agora num movimento trémulo, em imagens às quais o artista adiciona algumas expressões. Além daquela que utilizamos no título, lê-se ainda: "Calm and in peace, here I am sleeping without a dream"; "You forgot my story/ you remember my history": "Where shall I hide my hope"; "I can't go back/to where I came from"; "Again I was defeated...", que surge a acompanhar uma figura que parece emergir da neblina. Por fim, sob o desenho de uma figura de bruços, surge "I thought all lives matter".

Detenhamo-nos nas últimas três expressões, pois permitem apontar para situações do quotidiano atual e até para um plano externo à obra, para o contexto de ódio, xenofobia, racismo, violência, presente na sociedade, não desencadeado pela crise pandémica, porque já existia, mas que esta veio exacerbar, causando ainda um maior número de vítimas. Assim, "I can't go back/to where I came from" lembra, por exemplo, o pensamento elementar, xenófobo, tantas vezes proferido sobre o envio de pessoas para a sua terra, como forma de marginalização da diferença e de desrespeito pelo outro. Por sua vez, "Again I was defeated..." remete para a existência de uma segunda derrota, que veio atrás do vírus, e que podemos endereçar à crise social e económica a que as pessoas ficaram expostas em consequência da pandemia. Por fim, "I thought all lives matter" remete para o movimento *Black Lives Matter*, gerado em consequência da morte por asfixia de cidadãos afro-americanos (i.e. Eric Garner em 2014 e George Floyd em 2020) durante as suas prisões, às mãos de polícias brancos nos Estados Unidos.

No vídeo de Mroué, as linhas brancas, fugazes, do desenho de corpos estendidos em que uns dão lugar a outros, num movimento contínuo, entre presença e ausência e vice-versa, conferem à imagem um carácter espectral, convocando de novo a ideia de *transitus* — uma forma a dissipar-se no negro, para de novo uma outra voltar a aparecer, evocando outra morte, adicionando mais um número ao anterior, como os números da pandemia que vemos relatados pela imprensa a cada dia.

O vídeo termina com o desenho do aglomerado de figuras transparentes de corpos em posições distintas, delineadas a giz branco, à semelhança dos que se amontoam em barcos e arriscam a travessia do Mediterrâneo, ou dos que tombam no solo vítimas da repressão aos protestos. Um desenho que não deixa de ser indicativo da morte em massa, como a que a pandemia tem desfraldado, com números que de tão elevados, se tornam abstratos.

Como os indivíduos que tentam atravessar territórios, também o desenho nesta obra, transpõe distintos meios, passando do lápis e do papel ao vídeo, ao movimento. No plano da construção da imagem, o artista oferece esta passagem através de uma alternância entre aparecimento/desaparecimento das figuras, como metáfora do jogo entre presença e ausência do humano, na vida quotidiana. A linha entre presença e ausência é tão frágil como a leveza do desaparecimento do contorno do corpo morto que se desvanece até se fundir com o fundo negro.

Este desaparecer, esta ausência, para Mroué (2013) liga-se à ideia do indivíduo que ficou sem refúgio (sem casa, sem pátria, sem lugar), aquele que foi obrigado a deslocar-se e que vive em trânsito, numa situação em que a presença dá constantemente lugar à ausência. Para o artista, há dois tipos de imagem que refletem esta ideia:

> *the one that confirms the presence and the one that affirms the absence. For me, if I use images in my work, it is to prove our absence. When I talk about our absence, I mean, among other things, our exclusion from the oficial image but also the imposssibility of living as an individual in this part of the world. That is why I always specify that I am speaking solely in my own name as an individual. I represente no geopolitical area, or nation, or community....* (Mroué, 2013:105).

No vídeo, a presença das figuras no écran confirma a ausência do humano, a ausência pela morte. A imagem que desaparece, sucedendo-lhe outra, expõe, por um lado, a ausência do indivíduo, relacionada com impossibilidade de viver nos países de origem, cujo quotidiano é perpetrado por instabilidade política e social, conflitos bélicos e, agora, pela propagação de um vírus. Por outro, relaciona-se com a ausência da própria imagem, em que através de um fluxo ininterrupto usado no vídeo, cada nova imagem apaga a que a precede. A sucessão de imagens desenhadas e o ritmo a que acontece acaba por criar uma invisibilidade, uma impossibilidade de ver, que é também a que cresce no âmago das nossas sociedades, e de que o artista fala:

> *The world has became a machine which produces flows of images, and each image erases the previous one. We cannot bear all these images. (...) Can eyes still see?* (Mroué, 2013:107).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Oferece-se aqui um paralelo com a incapacidade de ver a que alude Alain Badiou (2016) sobre o facto de ser o sistema capitalista que produz entidades como, por exemplo, o Estado islâmico, a que podemos associar agora a inépcia para reconhecer que é também a sociedade humana a causadora do aparecimento deste vírus, das condições do seu aparecimento, e da perpetuação da sua presença. Como foi isto possível?! Na verdade, este acontecimento pandémico é um produto da nossa própria vivência, da nossa existência em comum, da nossa forma de ser e de estar no mundo. Quer a guerra, quer o vírus, ambos causadores de morte, resultam igualmente da globalização, da arrogância do capitalismo e de uma vontade neoimperialista que persiste no mundo contemporâneo. Produtos de uma sociedade disfuncional, concentrada não no bem-estar das pessoas, mas numa vontade de poder.

Conclusão

Chalk Outlines é uma obra pertinente no tempo atual que, além de pensar a problemática da morte e das deslocações humanas, é acima de tudo uma forma de pensar o tempo. O tempo contemporâneo, inquietante, e que tem sido um tempo de ruína do humano. Rabih Mroué pensa-o de forma extraordinária através do desenho, evocando a ideia de uma linha a giz. Material que nos orienta a pensar o apagamento, o desvanecimento, a porosidade de uma linha, como a da vida humana, presa por uma frágil estrutura. Vida, constituída por linhas de coragem, de sujeição ao perigo, ao desconhecido, por linhas permeáveis, que na incerteza da caminhada, tanto podem ser a ligação à vida como à morte, como as dos desenhos desta obra.

Mroué conduz-nos ainda a pensar o tempo e o espaço contemporâneos como um tempo de ausência, de desaparecimento do humano, através da presença da morte nestas imagens desenhadas que, metaforicamente nos confrontam com o limite do nosso próprio corpo.

Tal como Badiou (2016) se interrogou sobre as causas dos ataques terroristas ocorridos em Paris em 13 novembro de 2015, e como qualificar essa ação — pensando esse acontecimento como resultado da inexistência de um pensamento crítico, a partir do interior do sistema capitalista, sobre a supremacia deste sistema, perdurando uma desorientação face a esta lacuna –, Mroué medita sobre a fragilidade da condição humana, ameaçada de morte, perante a persistência de um vírus, que potenciou outros males latentes na sociedade, como o ódio, a violência, a morte antecipada.

Esta presença da morte irrompeu, não só como consequência direta da infeção por Sars-Cov 2, mas indiretamente, através da fome, da precariedade

substanciada em muitos sectores da sociedade. As desigualdades e frustrações (latentes) foram potenciadas conduzindo a diversos protestos de rua, lugar onde alguns vieram também a sucumbir. Às vítimas, Rabih Mroué dedica a sua reflexão, através de *Chalk Outlines*, 2020, convidando-nos a meditar sobre a falta de sentido da morte prematura, seja em resultado de uma pandemia, da guerra, ou em consequência da absurda mão do racismo ou da xenofobia, em protestos de rua. Assim, através do dissipar da imagem, do *transitus* entre presença e ausência, Mroué leva-nos ao longo de *Chalk Outlines* e do desenho, a pensar o desvanecimento do humano.

Agradecimentos

À Universidade de Lisboa, o financiamento e apoio ao Doutoramento na Faculdade de Belas-Artes, com a Bolsa Referência C00305O. Ao Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), da Faculdade de Belas-Artes, da Universidade de Lisboa o apoio para este trabalho de investigação. Ao Projeto Curatorial Volt, Bergen e a Kobie Nel pela cedência do uso das imagens (Figura 1 e Figura 2). À Sfeir-Semler Gallery Beirut/Hamburg e ao artista Rabih Mroué pela cedência do uso da imagem (Figura 3).

Referências

Badiou, Alain (2016) *Notre mal vient de plus loin. Penser les tueries du 13 novembre*. Paris: Fayard. ISBN: 978-2-213-70258-2.

Foucault, Michel (1983) *Disciplinar e Punir: O Nascimento da Prisão* (trad. Raquel Ramalhete). 27ª ed. Petrópolis: Vozes. ISBN: 85.326.0508-7.

Mroué, Rabih (2013) *Image(s), mon amour FABRICATIONS*. Madrid: CA2M — Centro de Arte Dos de Mayo. ISBN: 978-84-451-3469-6.

"Rabih Mroué. Chalk Outlines". *VOLT* [Consult. 2021-02-07] Disponível em URL: https://v-o-l-t.no.

Saramago, José (2005) *As Intermitências da Morte*. São Paulo: Companhia das letras. ISBN: 85-359-0725-4.

Sfeir-Semler Gallery [Consult. 2021-02-22] Disponível em URL: https://www.sfeir-semler.com/.

Nota biográfica

Dilar Pereira é artista visual, professora e bolseira de doutoramento da Universidade de Lisboa Refª. C00305O, doutoranda em belas-artes, especialidade desenho, Faculdade de Belas-Artes, investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). As suas principais linhas de investigação são em desenho, ilustração científica e teorias da arte.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7533-5831

Email: dilarcpereira@gmail.com

Morada: Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Desenho, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Paisagem traumatizada: a inscrição de eventos humanos traumáticos no território, na obra de Bleda y Rosa

Traumatized landscape: the inscription of traumatic human events in the territory, in the work of Bleda y Rosa

DOMINGOS LOUREIRO

AFILIAÇÃO: Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto (FBAUP). Afiliação: i2ads, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Professor Auxiliar no Departamento de Artes Plásticas da FBAUP. E-mail: dloureiro@fba.up.pt

Resumo: O artigo pretende avaliar a manifestação cultural na definição da terminologia paisagem, procurando compreender como aspetos de natureza externa e interna ao interlocutor promovem uma definição de paisagem-corpo. Pretende-se, ainda, através da análise de alguns artistas recentes perceber como o trauma se poderá manifestar como marca da natureza cultural associada à paisagem. Neste sentido, autores como Anselm Kiefer, Cai Guo-Qiang, Michael Heizer, Luc Tuymans, Augusto Alves da Silva, servem de compreensão dos fenómenos de influência cultural na definição da paisagem, analisando-se, por fim, duas séries de obras dos autores Bleda y Rosa, na caracterização de uma noção de paisagem traumatizada.

Palavras chave: Paisagem-corpo / Trauma / Paisagem cultural / Arte e realidade / Bleda y Rosa.

Abstract: *The article aims to evaluate the cultural manifestation in the definition of landscape terminology, seeking to understand how aspects of an external and internal nature to the interlocutor promote a definition of the landscape-body. It is also intended, through the analysis of some recent artists, to understand how trauma can manifest itself as a mark of the cultural character associated with the landscape. In this sense, authors such as Anselm Kiefer, Cai Guo-Qiang, Michael Heizer, Luc Tuymans, Augusto Alves da Silva, serve as an understanding of the phenomena of cultural influence in the definition of landscape, then finally the analysis of two series of works by the authors Bleda y Rosa, towards the characterization of the notion of "traumatized landscape."*

Keywords: *Landscape-body / Trauma / Cultural landscape / Art and reality / Bleda & Rosa.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

Hidden Histories and Landscape Enigmas

Nota introdutória: Dada a natureza do tema, toma-se a liberdade de apresentar este depoimento que pretende, não só, enquadrar o assunto, como evidenciar o modo como ele se manifestou a nível pessoal e levou a esta pesquisa. No início de 2001, durante uma estância, ao abrigo do Programa Erasmus, na cidade de Karlsruhe, na Alemanha, perante questão sobre as características dos edifícios, uns mais recentes do que outros, o meu guia respondeu de forma categórica apontando para os diversos edifícios da zona: — 'Bomb, Bomb, No Bomb, Bomb, No Bomb, No Bomb, Bomb...' O pragmatismo da estranha resposta foi desarmante, produzindo por um lado, a tomada de consciência da destruição provocada pela guerra e, por outro, a aparentemente normalidade como o meu colega respondera à minha questão. Meses depois, dois dos quatro aviões sequestrados chocam com o World Trade Center, assistindo em direto na televisão ao segundo embate e à consecutiva derrocada das torres do complexo World Trade Center, bem como à transformação da noções de território, que ali se iniciaram.

O território é um repositório de estratos que se vão sucedendo e camuflando as camadas anteriores, num processo contínuo e interminável. O espaço e o tempo atuam, de forma visível ou transcendental, como refere Kant, num continuum que altera a aparência do território e, consecutivamente, das definições de paisagem. O espaço físico é um atlas de eventos sucessivos e a sua inscrição no território resulta sobretudo da magnitude e características das ocorrências, sobretudo quando impõem alterações significativas: ambientais, físicas e químicas, podendo ser naturais ou humanas. Por sua vez, a inscrição de ocorrências de menor expressão, vai-se dissipando perante eventos de maior escala perdendo-se na memória das diferentes camadas, ou talvez não. Eventos como tumultos sociais ou bélicos, ocorridos em períodos, por vezes muito distantes e em que as marcas já se dissiparam, poderiam não ficar inscritos na caracterização do território. Contudo, estes espaços físicos, ficam quase sempre envoltos num processo de influência cultural que dificilmente se dissipará, o trauma. Apesar do espaço físico poder não evidenciar a presença daquele evento, a memória cultural parece induzir no espaço uma condição concreta de impossibilidade de esquecimento, produzida pela preservação de uma memória traumática associada ao território. Lugares como Auschwitz, Sarajevo, Guernica, Ruanda, Nova Iorque, Waterloo, Aljubarrota, entre tantos outros, parecem inscrever em si uma cicatriz de tal forma evidente que produz uma rotura na sucessão cumulativa de camadas de história, produzindo um rasgo, de tal forma profundo, que

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

se equipara a eventos catastróficos capazes de alterar significativamente o espaço físico.

Recupera-se, como título para a introdução deste artigo, o texto da investigadora em fotografia britânica Liz Wells, publicado em 2019, no jornal Photographies, da Routledge, referindo-se ao trabalho de alguns fotógrafos que tratam a paisagem sob a influência de uma dimensão cultural, especificamente relacionada com eventos traumáticos associados à guerra. O artigo centra-se no modo como o espaço poderá revelar, de forma indireta, eventos traumáticos ocorridos naquele espaço num período distinto do que a imagem apresenta. Autores como Chloe Deve Clearing, David Farrell, Anthony Haughe, Bart Michiels, Bleda y Rosa, entre outros, são analisados como exemplo de 'estratégias fotográficas destinadas a desenterrar e, mais particularmente, transmitir histórias ocultas relacionadas a batalhas ou episódios de execução'. [5](p.178) A autora avalia como o relato de determinados eventos ocorre de forma indireta a partir do registo do espaço natural, mas simultaneamente, como esses eventos atuam sobre a caracterização do espaço. Assumem-se então estratégias de natureza diversa como a arqueologia, o historiografia, a sociologia, a psicologia, para enumerar apenas uma pequena lista de processos metodológicos. Trata-se ainda de procurar perceber como se poderá proceder ao relato de eventos trágicos e violentos, associados à atrocidade humana, sem a dimensão explícita que seria mostrar os próprios eventos.

Se a dimensão histórica se refere, normalmente, ao que já ocorreu, poderíamos pensar que, em certas situações, poderá ser premonitória do que poderá vir a ocorrer. É exemplo desta ideia a série de fotografias de paisagem da ilha Terceira, nos Açores, realizadas por Augusto Alves da Silva no dia 16 de março de 2003, por ocasião da Cimeira das Lajes, que reuniu George Bush, Tony Blair, José Maria Aznar e Durão Barroso e determinou a Invasão do Iraque [4]. Esta série apresenta imagens da paisagem idílica dos Açores cortadas por pequenos vultos dos aviões oficiais dos diferentes chefes-de-estado presentes na Cimeira. Liz Wells não se refere nem ao autor nem a esta condição premonitória, mas promove relação com o ato do fazer de uma pintura, como um processo à posteriori como influência da obra de Bleda y Rosa [5](p.178), sendo que, no caso da pintura, o relato pode situar-se num antes e o evento traumático, de acordo com os interesses do artista que se manifesta posteriormente.

Refira-se a obra de Goya 'Três de Maio de 1808', de 1814, onde assistimos ao relato dos últimos segundos antes dos disparos dos militares napoleónicos serem escutados, fuzilando um grupo de resistentes espanhóis, na montanha do Príncipe Pio, em Madrid. Apesar de se verem corpos ensanguentados no solo, e

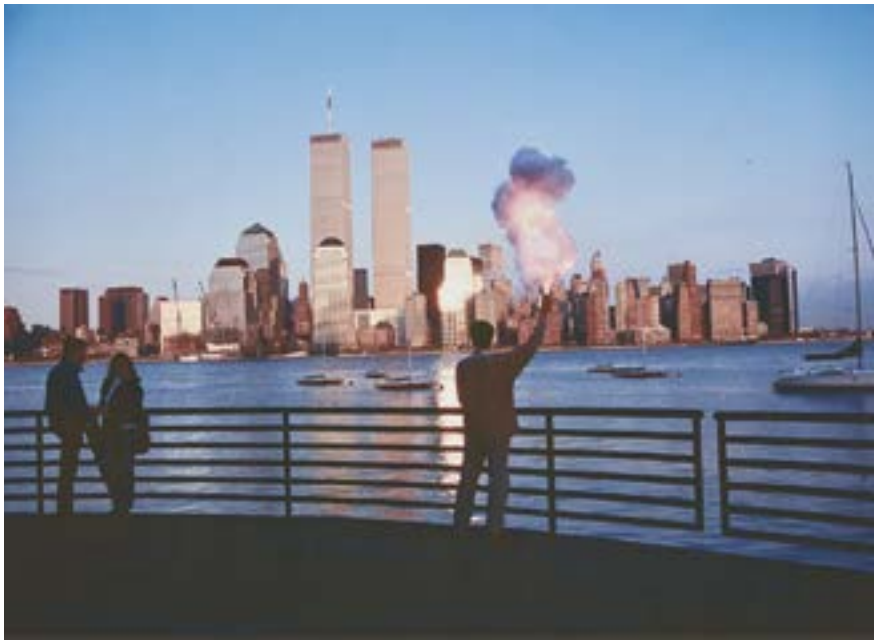


Figura 1 · Cai Guo-Qiang, *The Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century*, (1996) Coleção M+, Hong Kong. Gift of Ms Chen Ai-Gan, 2016 (https://collections.mplus.org.hk/en/objects/the-century-with-mushroom-clouds-project-for-the-20th-century-photo-documentation-2016689)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

de se perceber o que irá ocorrer ao grupo desarmado que está na linha de fogo, o fumo dos disparos ainda não é visível. Por sua vez, Manet, em 1868, em 'A Execução de Maximiliano', coloca os militares, também franceses, a disparar sobre republicanos, na cidade do México, embora sem corpos caídos ou ensanguentados. Se na obra de Goya está presente a marca da violência, na obra de Manet, uma aparente indiferença atravessa as expressões dos militares e do povo que assiste por cima do muro onde ocorre o massacre. As duas obras foram executadas à posteriori dos eventos, e construídas a partir de relato, não por observação. Estes processos, bem como os temas, serão retomados por Bleda y Rosa, como veremos.

Todavia, numa fotografia, sobretudo em eventos contemporâneos, seria possível realizar uma imagem que captasse o evento durante e de forma objetiva, como sucede nos registos dos repórteres fotográficos, sobretudo os que atuam em contexto de guerra, de que poderia ser exemplo o espanhol Perez-Reverte [9]. Mas nem sempre, a violência e atrocidade são captadas pelo registo das vitimas, das marcas e do sangue, mas indiretamente, pelo espaço, pelas cicatrizes, ou mesmo pela inexistência de marcas. Repare-se que um postal turístico de Nova Iorque, no pós-2001, manifesta a presença, pela ausência dos edifícios, dos eventos ocorridos no dia 11 de setembro de 2001. Simultaneamente, um postal turístico anterior ou numa das imagens de Guo-Qiang que apresenta ainda as Torres Gémeas do World Trade Center no horizonte de Manhattan, parece ignorar o que hoje sabemos que irá ocorrer, produzindo um sentimento duplo de premonição e nostalgia. (Figura 1.)

As histórias escondidas manifestam-se pelo conhecimento cultural que está associado ao território, podendo interferir no modo como se projeta esse espaço na sua representação. Paralelamente, o desconhecimento da dimensão cultural pode não significar insensibilidade à presença de algo invisível ou transcendental que se sobrepõe àquele território. Veja-se o exemplo da obra de Luc Tuymans, 'Still Life', de 2002, que, sem representar os eventos ocorridos meses antes em Nova Iorque, remete histórica e culturalmente para essa ocorrência, evidenciando simultaneamente um relato do evento, pela magnitude da obra, e paradoxalmente, uma sensação de estranha indiferença que se assemelha ao sentimento que atravessa a obra de Manet, já referenciada.

Obviamente que as marcas da história estão presentes um pouco por toda a paisagem, em lugares como a Alemanha, Bósnia-Herzegovina, Inglaterra, Hungria, Espanha, Bélgica, Portugal, Croácia, Polónia, Sérvia, Montenegro, Grécia, Turquia, apenas para enumerar a Europa, entre tantos outros, mas, simultaneamente a presença quotidiana das marcas da tragédia parecem estar

num território complexo entre o visível e o invisível, entre o quotidiano e o traumático, entre o normal e a anomalia. Nesse sentido, avalia-se o modo como o fenómeno cultural, sobretudo associado a eventos de natureza traumática, podem ser referidos de modo menos óbvio visualmente, em projetos e práticas artísticos, ao longo das últimas décadas. Destaca-se as séries de Cai Guo-Qiang, 'Century with mushroom clouds: Project for the 20th Century' (1996), Anselm Kiefer, 'Occupations' (1969), que servem como introdução à obra de Bleda y Rosa, nomeadamente as séries Campos de Batalla' (1994-2016) e 'Notas en torno de la Guerra y la Revolución' (2011-2013). Pretende-se com estes autores avaliar o modo como a história e cultura influenciam a noção de paisagem, bem como quais as estratégias que utilizam para tratar a atrocidade humana e o trauma, sem a referência visual direta aos relatos. Avalia-se ainda a designação da paisagem, terminologia inicialmente cunhada pelos artistas, procurando perceber como estes eventos culturais podem determinar maior abrangência fenomenológica e intelectual da evolução da terminologia.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Paisagem-corpo

O título deste capítulo recorda a série 'O ecrã no peito' [10] realizada por João Queiroz, e que apresenta 60 desenhos de experiências de paisagens, em que as imagens não são apenas captadas pelo olhar, mas pelo corpo na sua totalidade, remetendo para as noções de paisagem e universo da filosofia orientais. Queiroz pretende assumir uma proximidade vivencial que ultrapassa o visual e, simultaneamente, tratar o dispositivo, o corpo, e não, exclusivamente, o assunto observado. O dispositivo envolve mais do que a lente ocular. O corpo é o dispositivo mediador, entre emissor e receptor, sendo o emissor a experiência com o espaço e o receptor, a produção artística. A condição invocada por autores como Queiroz, Alberto Carneiro, Richard Long, Pedro Vaz, Fernando Maselli, Marina Abramović, entre outros, propõe uma ação combinatória entre ver, sentir e pensar, que se coaduna com a ideia de corpo como dispositivo. O dispositivo é ferramenta e matéria em simultâneo que atua como agente receptor e emissor, como mensagem e mensageiro, como ação e produção. A este propósito, observe-se que a definição de 'paisagem', aquela que a Pintura cunhou por volta do século XVI, pressupõe não o espaço observado, mas o espaço selecionado por um determinado observador em determinado momento. A paisagem é, por isso, representação. A paisagem é produção resultante da atuação de um interlocutor, que é simultaneamente aquele que identifica e determina. Por isso, a paisagem é corpo, mais do que ser território. A paisagem-corpo é a combinação que se refere ao corpo como dispositivo que produz reflexão sobre o território e é, em certa medida,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

uma terminologia que pretende recuperar a noção primordial do que a paisagem designava para os artistas. A Paisagem-corpo é assumidamente fenomenologia, onde atuam processos sensoriais e intelectuais, numa condição de troca entre o território e o seu interlocutor. A condição de uma paisagem influenciada por um evento cultural remete para uma posição de observador e interlocutores condicionados pelo conhecimento das dimensões culturais associadas ao território e à sua história. O trauma poderia estar no território, como Chernobyl ou Fukushima, mas é nos seus interlocutores que é confirmada a condição de paisagem traumatizada, pelas implicações culturais a ele associadas.

Memória cultural do território

Recordando as 'negative sculptures' de Michael Heizer, obras de referência de um dos preconizadores do movimento Land Art, realizadas no deserto do Nevada, local onde ainda continua a construção da obra 'City' (desde 1972), teremos de ter em consideração as funções anteriores do espaço. As obras de Heizer, associadas a conceitos como Natureza, Ecologia, Primitivismo, poderiam ser analisadas como um processo de conexão humana com o território, mas quando se conhece a história do local, amplificam-se as possíveis interligações para contextos práticos e conceptuais muito divergentes. Algumas das obras de Heizer foram implantadas em territórios desabitados onde ocorreram testes de armas nucleares, posteriormente utilizadas em Hiroshima, Nagasaki, ou sob o seu efeito, ao longo do decurso da Guerra-Fria. Neste sentido, e procurando evocar este aspeto nem sempre considerado, quando referida a obra de Heizer, Cai Guo-Qiang, viaja até ao local onde as obras se encontram e realiza uma das suas performances/fotografias da série 'Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century', uma sequência de imagens em que Guo-Qiang aparece a lançar um foguete perante uma paisagem. Esta série, inicialmente prevista para ser realizada nos países com armamento nuclear, acabou por se concentrar unicamente nos EUA, por se considerar esta a Era dos Estados Unidos da América [6]. Uma das imagens é realizada junto à obra 'Double Negative' de Michael Heizer, duas enormes escavações que revolveram uma massa de solo com a dimensão do Empire State Building, remetendo para a magnitude da produção humana e simultaneamente para a sua iminência de fatalidade.

Recorda-se ainda a série de Anselm Kiefer 'Occupations', de 1969, quando o artista alemão realiza uma série de performances/fotografias reproduzindo o gesto que caracterizou o nazismo, perante territórios que haviam sido ocupados pelas forças do terceiro Reich.

Heizer, Guo-Qiang, Kiefer, procuram um diálogo com o território através da

Figura 2 · Anselm Kiefer, Série Occupations. Fotografia da performance onde Anselm Kiefer realiza a saudação nazi perante paisagens anteriormente ocupadas pelos Nazis, 1969

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

evocação da memória cultural do espaço, sendo que, tanto no caso de Guo-Qiang como de Kiefer, o espaço não reflete, à partida, a presença visual de qualquer elemento que possa ser identificado como traumático ou relacionado com o trauma. Se em Heizer, o espaço físico é transformado pela ação do artista, em Guo-Qiang e Kiefer, é a consciência da história do lugar que promove a transformação do território por ação da memória. Kiefer refere que a série 'Occupations' pretende promover o exorcizar da memória coletiva do nazismo, já que a sociedade alemã tentou recalcar a sua própria história, promovendo o apagamento durante décadas, no sistema educativo alemão, do período da Alemanha nazi.[11] (Figura 2)

Paisagem traumatizada

Na condição descrita de paisagem-corpo, de lugar intermediado pelo interlocutor, a circunstância cultural torna-se mais evidente para a identificação da terminologia paisagem traumatizada. Dado o papel do interlocutor, enquanto condição do dispositivo de recepção, a paisagem-corpo assume-se como uma dimensão meta-cognitiva que envolve diferentes dados, diretos e indiretos, externos e internos. Entre os dados diretos podemos incluir aspetos formais e sensoriais produzidos pelo relacionamento com o território, como a observação, os aromas, ou a temperatura. Sobre os elementos indiretos, obviamente a memória, o estado de consciência e a cultura são dos mais evidentes, sendo que se tratam de aspetos que podem ser de natureza interna, construídos pelo interlocutor, ou externa, com origem em dados culturais, sociais, políticos, ou outros. Neste campo de elementos traumáticos, de natureza cultural, inscrevem-se eventos como guerras, batalhas, massacres, ou acidentes, ocorridos próximo ou distante no tempo. Assim, nem sempre será óbvia a presença destas marcas relacionadas com o trauma, mas podem manifestar-se de forma indireta, pela memória por exemplo, actuando de forma igualmente traumática.

Para a compreensão de alguns destes fenómenos, será importante o conhecimento dos eventos conectados com a dimensão de trauma, para dispor de um diálogo informado com o outro, espectador, interlocutor ou não. Repare-se que o gesto performático de Kiefer, ao saudar o território é mais ou menos impactante conforme o nível de informação que tanto o autor como o espectador possuirem, tal como o desconhecimento da dimensão traumática do advento nazi, poderá produzir uma dimensão desarticulada com o que o autor pretende. Ao mesmo tempo, a própria reação ao gesto que caracterizou o período nazi, poderá originar reações contrárias às que o artista se propunha, quer por afinidade ideológica com o nazismo, quer por repúdio a qualquer manifestação que retome o período nazi.

Figura 3 · Bleda y Rosa, *Alrededores de Waterloo, 18 de junio de 1815. Waterloo,* 2011. Cortesia dos artistas.
Figura 4 · Bleda y Rosa, *Notas en torno de la Guerra y la Revolución* (2011-13). Cortesia dos artistas

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Nesse âmbito, a paisagem traumatizada consiste numa dimensão de informação, significação, comunicação, podendo, todavia, acionar resultados diferenciados, já que o espectador é também participante na afinidade ou repulsa do evento. Desta forma, a noção envolve ainda aspetos de incompreensão que se associam a estados de experiência sublime, tanto pelo prisma da dificuldade de entendimento dos eventos, quer pela magnitude do impacto emocional e transformador.

Campos de Batalla

No percurso artístico da dupla espanhola Bleda y Rosa, as dimensões de trauma associado à paisagem têm sido tratadas em diversos momentos. Todavia, destaca-se as séries 'Campos de Batalla' (1994-2016) e 'Notas en torno de la Guerra y la Revolución' (2011-2013), pelas implicações diretas com este assunto. As séries resultam de um processo de pesquisa histórica sobre diferentes eventos ocorridos em determinados lugares em diferentes territórios do planeta. Centram-se sobretudo em espaço onde se formaram as bases da história da Espanha e da Europa, havendo obviamente uma condição ultramarina neste espaço quase global.

As fotografias de Bleda y Rosa são construídas sobre uma investigação de natureza arqueológica, histórica e arquivista, mas também geográfica e visual, já que pretende combinar tanto marcas dos eventos ocorridos no passado, como as ações humanas posteriores, numa combinação transtemporal de memória comunitária. Os autores procuram identificar espaços onde decorreram eventos que provocaram a morte de grande numero de pessoas, focando a atenção sobre o espaço na busca de marcas dessa presença. Num trabalho de arqueologia concreta, e depois de selecionados os eventos e os locais, Bleda y Rosa registam os territórios de forma sistemática, em imagens duplas, que se parecem complementar numa panorâmica vista por uma par de lentes, por dois olhos, dois tempos. Em 'Campos de Batalla', [2] espaços agrícolas, montanhas verdejantes ou enseadas desérticas aparecem determinadas pela horizontalidade da cena e pela divisão da panorâmica em dois. Uma legenda complementa a situação, emprestando um local, uma batalha e uma data. O paradoxo ocorre quando é confrontado o espaço presente, na sua passividade visual e formal, e o evento ocorrido dezenas, centenas ou milhares de anos atrás.

Em 'Notas en torno de la Guerra y la Revolución' [12], um conjunto de 5 arquivos compostos por 9 fotografias cada e um texto, procuram retratar espaços e locais ligados à ideia de revolução e de independência espanhola, ocorrida no período 1805 e 1814, em Espanha e nas regiões ultramarinas. São imagens de

espaços naturais e arquitectónicos, marcados por uma composição orientada para o detalhe ou para o condicionamento espacial, num registo quase documental do exato local onde ocorreu um evento específico relacionado com os ideais de liberdade e independência. Um recanto de um edifício, uma esquina, um muro, uma escada, uma árvore, um rochedo no mar, uma praia, entre outros espaços identificados com uma legenda, um local onde ocorreu um evento: um desembarque, um fuzilamento, um ataque, uma invasão, o fim de um ideal. Todas as imagens são realizadas sob uma luz homogénea, quase sem sombras, em enquadramentos simples e composições estáticas e inexpressivas. A normalidade aparente dos espaços entra em conflito com a possibilidade histórica que ali é convocada.

Conclusão

Retomo, uma vez mais, o relato pessoal e recordo a experiência em Karlsruhe, onde se destacam os espaços culturais ZKM, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, a Städtische Galerie Karlsruhe e a Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Os dois primeiros são espaços museológicos, o último é uma das duas escolas de Arte e Design da pequena cidade alemã e estão contíguos num mesmo edifício, num diálogo quase perfeito para a promoção da arte, permitindo aos estudantes e investigadores cruzarem livremente entre as instituições. Porém, este lugar idílico para a arte está instalado num enorme edifício onde durante décadas serviu o fabrico de munições comercializadas com as forças armadas da Prússia e da Alemanha [8], entre outros. Surge então a inquietude: — Que papel desempenha um museu de arte contemporânea, uma escola de arte, ou uma galeria museológica dedicada aos grandes mestres da Arte Moderna, quando ocupam os mesmos espaços onde, em tempos, trabalhadores escravos judeus e franceses [7], produziam as munições que eram utilizadas para fuzilar os seus compatriotas?, e, — Como pode um espectador dedicar-se naturalmente a contemplar os dilemas que a arte propõe, quando esta está exposta num lugar que, desde meados do século XIX e até aos nos 70 do século XX, albergou uma empresa que comercializava munições.

As questões que aqui apresento parecem inscrever-se na dimensão cultural e fenomenológica que os autores aqui apresentados procuram. Que papel assumir perante a consciência de uma história trágica a e violenta que se vai dissipando, ou encobrindo, com o passar do tempo e das camadas impostas pelas ações humanas? Bleda y Rosa evidenciam a preocupação pela condição cultural da paisagem, pela importância do envolvimento com as diferentes camadas sociais e humanas que se foram sucedendo no território, procurando, mais do

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

que arqueólogos, atuar como psicanalista que remexe no profundo sombrio da memória comunitária. Bleda y Rosa cruzam, a partir de estratégias de mapeamento do lugar, promover uma dimensão visual e histórica do território, destacando a brutalidade de eventos capazes de serem entendidos como trauma em contexto cultural. Devolvendo-os com a aparência inofensiva de passividade e inexpressividade, as suas imagens absorvem o elemento histórico identificado, induzindo intensa experiência física e intelectual no espectador. O inofensivo converte-se em turbulento pela ação cultural do trauma.

Bleda y Rosa, com a aparente simplicidade e empatia do terapeuta vão remexendo na psique de um povo, de um território, de uma civilização, propondo, através de um aparente olhar passivo, enumerar e relatar o que de mais atroz o ser humano tem sido capaz de produzir.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Bleda, M. (2018). Geografia del tiempo, Museo Universidad de Navarra.

Gallimore, R.B., Herndon, G. (2019). Art from Trauma, University of Nebraska Press.

Loureiro, D. (2016). Sublime e Constrangimento, Tese de Doutoramento. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes.

Martín, A. (2007). Bleda and Rosa speak with Alberto Martín, Fundación Telefónica and La Fábrica, Madrid

Perez-Reverte, A. (2020). O Pintor de Batalhas, Asa.

Scholtyseck, J. (2011). *Der Aufstieg der Quandts: Eine deutsche Unternehmerdynastie*, C.H. Beck

Tuan, Y. F. (2001). Space and Place. The Perspective of Experience, University of Minnesota Press, Minnesota

Tufnell, Ben: Atomic Tourism and False memories: Cai Guo-Qiang's The Century With Mushroom Clouds, in: Art & Enviroment, Tate Papers Issue 17. 2012, Londres.

Well, L. (2019). Hidden Histories and Landscape Enigmas, University of Plymouth, http://hdl.handle.net/10026.1/14478.

ZKM, *From the munitions factory to a culture factory*: https://zkm.de/en/from-the-munitions-factory-to-a-culture-factory (acedido a 20.02.2021)

Lusa (13.03.2008), Exposição sobre a defesa e o ataque evoca guerra no Iraque, https://www.rtp.pt/noticias/cultura/exposicao-sobre-a-defesa-e-o-ataque-evoca-guerra-no-iraque-cfoto_n164874 (acedido a 10.02.2021)

Marmeleira, J. (2010), *Todo o corpo vê na pintura de João Queiroz*, in Ipsilon/Publico, https://www.publico.pt/2010/10/13/culturaipsilon/noticia/todo-o-corpo-ve-na-pintura-de-joao-queiroz-267244 (acedido a 10.02.2021)

Peter Weibel: "Repression and Representation: The RAF in German Postwar Art" in Art of Two Germanys — Cold War Cultures. Stephanie Barron and Sabine Eckmann, eds., Nova Iorque, 2009

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Joaquim Lourenço, Sair de Mim e Ser Libertado: a Utopia da Arte Postal

Joaquim Lourenço, Get Out of Me and Be Released: the Utopia of Mail Art

DORA IVA RITA

AFILIAÇÃO: Artista visual, Pintor. Universidade de Lisboa, CIEBA Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo: Joaquim Lourenço (1951) desde sempre se reviu nos fenómenos artísticos e, hoje, perceciona-se o seu percurso criativo através deles, onde durante toda a sua vida se reencontrou, se ancorou e se redimiu. Este artigo aborda a obra pictórica do Joaquim Lourenço, um artista de transição do século XX com o século XXI. Com décadas de intenso e qualificado trabalho (mais de quatro décadas), a sua carreira artística desenvolveu-se completamente sobreposta à sua vida. Arte e Vida estão explicitamente nas pinturas, gravuras, desenhos, colagens, Arte Postal, performance e instalação que realiza, exatamente como todos os seus quotidianos, experiências mais ou menos comuns, mas sempre intensas. A performance acompanha o seu percurso, transportando-o para uma espécie de ritual que o leva a penetrar em absoluto no universo artístico e na pintura. Nestas atuações limite, os conceitos, a visualidade, a obra, fundem-se com o próprio corpo, com o espírito, comungando dramaticamente todas as suas pulsões artísticas com os outros. Nos anos 80, a necessidade suprema de romper

Abstract: *Joaquim Lourenço (1951) has always seen himself in artistic phenomena and, today, his creative path is perceived through them, where throughout his life he found, anchored and redeemed himself. This article deals with the pictorial work of Joaquim Lourenço, a transitional artist from the 20th to the 21st century. With decades of intense and qualified work, his artistic career has developed completely overlapping his life. Art and Life are explicitly in paintings, prints, drawings, collages, mail art, performance and installation that he performs, just like all his daily lives, more or less common, but always intense experiences. The performance follows his path, transporting him to a kind of ritual that leads him to absolutely penetrate the artistic universe and painting. In these extreme performances, the concepts, the visuality, the work, merge with the body itself, with the spirit, sharing dramatically all his artistic initiatives with other people. In the eighties, the supreme need to break borders and taboos, in the face of a growing and insurmountable liberalist current, took over mail art with immense international actions and exhibitions, establishing contacts with other artists around the world,*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

fronteiras e tabus, perante uma crescente e inultrapassável corrente liberalista, assume a Arte Postal com imensas ações e exposições internacionais, estabelecendo contactos com outros artistas por todo o mundo, que ainda hoje se mantêm ativos. Esta criação de redes estabelece naturalmente inúmeros e riquíssimos compromissos artísticos, trocas que colmatam o fraco acolhimento e valoração da Arte Postal no mundo da arte atual. Nos anos 90 e seguintes, desenvolve uma comunicação pictórica baseada num elaborado processo compositivo, fazendo emergir uma poética muito pessoal, que permanece e que se constitui como a verdade do artista. A pictoralidade é construída pelo tratamento criativo e circunstancial de inúmeras tecnologias, como a serigrafia, gravura, fotografia, organizadas em sobreposição, transparências, aparentes colagens, texturas, *frotages*, monotipias, que aliadas à representação de rostos, véus, naturezas mortas, zoomorfismos, emprestam uma espacialidade característica das obras de Joaquim Lourenço. Quando nos aproximamos da obra de Joaquim Lourenço sentimos que PINTURA é POESIA muda, e que essa mesma POESIA é imagem que fala, como refere o artista parafraseando Simónides de Keòs (século VI aC), onde se reconhece a presença e vitalidade da Arte Postal.
Palavras chave: arte postal / pintura / colagem / desenho / poesia visual.

which still remain active today. This creation of networks naturally establishes countless and very rich artistic commitments, exchanges that fill the weak reception and appreciation of mail art in the world of current art. In the nineties and following years, he developed a pictorial communication based on an elaborate compositional process, giving rise to a very personal poetics, which remains, and which constitutes itself as the artist's truth. Pictoriality is built by the creative and circumstantial treatment of countless technologies, such as serigraphy, engraving, photography, organized in overlap, transparencies, apparent collages, textures, frotages, monotypes, which combined with the representation of faces, veils, still lifes, zoomorphisms, they lend a characteristic spatiality to Joaquim Lourenço's works. When we approach Joaquim Lourenço's work we feel that PAINTING is POETRY silent, and that this POETRY is an image that speaks, as the artist paraphrases Simónides de Keòs (6th century BC), where the presence and vitality of Mail Art is recognized.
Keywords: *mail art / painting / collage / design / visual poetry.*

1. Contextualização

Joaquim Lourenço (http://joaquimlourenco.blogspot.com) nasce em Belver em 1951, mas a sua vida e atividade artística desenvolve-se em Lisboa. A intenção de ingresso na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa foi frustrada pela mobilização para o exército no início dos anos 70, arrastando-o para uma situação demasiado dura e absurda, de combates fratricidas em África.

Embora o país e a sociedade portuguesa, anteriores à revolução de 1974, estivessem distorcidos pela força de um conservadorismo fascista manso, impermeável à criatividade, à inovação e à liberdade criativa do pensamento, uma minoria mais consciente e solidária lutava por romper este tipo de estado autoritário e reconstruir uma sociedade mais aberta e democrática.

É neste contexto que se forma a personalidade rebelde de Joaquim Lourenço interiorizando, desde cedo, a arte como impulso de combate e arma de derrube do instituído, ampliado pelas provas limite, muitas vezes definitivas, a que a maioria dos jovens da sua geração foram obrigados durante uma guerra colonial sangrenta, para defender princípios contrários aos da liberdade. Portanto, o percurso de Joaquim Lourenço acompanha, nesta época de charneira, as mudanças sociais e políticas de Portugal, mas a sua insatisfação e lucidez determinam um envolvimento mais empenhado, desenvolvendo-lhe uma determinada rebeldia do estar, que foi fortalecendo anseios maiores, numa luta constante pela democracia, pela evolução cívica das mentalidades, por um Humanismo concreto.

A sua dinâmica associativista, leva-o a fundar grupos e a aglutinar outros artistas, a propiciar ações de dinamização cultural, agregando outros parceiros informais ou institucionais, procurando espaços expositivos e de divulgação das tecnologias artísticas, desenvolvendo ateliês coletivos ou fundando grupos, como o ARTEVER (1981) ou o Nuance-Grupo Multimédia. Torna-se membro de diversas organizações artísticas e cívicas, como a SNBA — Sociedade Nacional de Belas Artes, a AGA — Associação de Gravura da Amadora, a IUOMA — The International Union of Mail Artists, ou a Associação 25Abril, onde desempenha uma ação de divulgação artística e cívica. A atividade criativa e as suas opções têm a ver com esta visão de luta pela construção de uma consciência cívica mais dinâmica, igualitária e solidária.

O facto da performance e da arte postal se integrarem pouco em situações institucionalizadas ou relacionadas com o comércio à volta da arte, nomeadamente nas últimas décadas do séc. XX, acrescido da capacidade libertária de estabelecer comunicação direta com públicos alargados e a perspetiva de interação cívica e política que proporcionam (Lumb, 2010), justificarão a atração para a atividade recorrente nessas áreas, assim como a relevância da Arte Postal na sua obra.

2. Análise e Desenvolvimento

O âmbito criativo da obra pictórica de Joaquim Lourenço é extenso, intenso e diversificado, sem que isso impeça uma coerência convergente. Inicia-se no desenho e na pintura e abre-se para a colagem, gravura, serigrafia, seguindo para um tratamento de aglutinação destas técnicas num todo, através da mancha, da sobreposição, do riscado, da transparência.

Analisando, com afastamento metodológico, a obra de Joaquim Lourenço, percecionamos a presença contínua do processo organizativo do pensamento e

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

da comunicação do que se entende por "colagem", embora esta possa não estar presente efetivamente na obra (Figura 1). O autor usa este conceito técnico para, numa construção própria, reorganizar pedaços de narrativas criadas pictoricamente por si, desintegrando-as, física e operativamente, para perspetivar outras formulações, como se a obra, no seu todo, fosse uma estratificação de vários simulacros que se reagrupam abrindo possibilidades para interações imprevistas e elevando problematização semântica da obra. A obra final acaba por ter uma tecnologia híbrida, que pode ser gravura, monotipias, óleos, desenho a carvão, grafites, pasteis, acrílicos, onde cada pormenor difere dos outros tecnicamente. Todas estas partes se aglutinam através dos processos da pintura para formar composições coesas, recorrendo à transparência, ao esgrafito, ao riscado, ao abrasão, criando à superfície incisões enérgicas, com maior ou menor relevo. O conceito de colagem emerge da sobreposição destes procedimentos técnicos da pintura, que permitem percecioná-lo nas camadas inferiores. Sendo a colagem, como técnica e conceito, a manifestação preferida da arte postal (Poinsot, 1971), percebemos a importância e a robustez da arte postal no percurso criativo de Joaquim Lourenço, construindo a imagem e a comunicação como uma narrativa visual poética.

A palavra escrita tem uma incidência regular na sua pintura, com mais ou menos dramatismo expressivo, ou mesmo presente como tema poético ou literário, perfeitamente integrada pictoricamente. Esta aproximação entre narrativa pictórica e narrativa escrita entronca profundamente na especificidade do processo comunicacional da Arte Postal (Welch, 1986). Anotações que lançam memória do tema, que infletem sentidos ou orientam a comunicação, surgindo pela sugestão da uma letra isolada, seja pela palavra riscada, nunca deixando de ser elementos pictóricos intrínsecos. E se a palavra é recorrente, o rosto, nas suas dinâmicas expressivas e sociológicas, repetidamente feminino, surge como outra característica das suas obras (Figura 2 e Figura 3). Frequentemente recorre ao autorretrato que, na arte postal, se transforma numa projeção de si próprio, quase assumindo uma presença performativa, algo de si — o seu rosto — que viaja entre o espaço comunicativo de dois artistas e o anuncia (Figura 4).

> *A arte para mim é uma necessidade constante, quotidiana que me alimenta e se alimenta da minha vivência, do dia a dia presente com reflexos do conhecimento que vou experimentando.*
> *Acaba por ser quase um documento da minha vida. Como um diário surdo que se interliga sem, por vezes, eu próprio dar conta. Suporte, textura, cor, traço e mancha são o elo comum.*

Figura 1 · *Pintura*, 2007. Acrílico sobre papel,70x50cm. Fonte: Joaquim Lourenço.
Figura 2 · *Pintura*, 2008. Acrílico sobre papel, 70x50cm. Fonte: Joaquim Lourenço.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Pintura, 2007. Técnica mista, 70x50cm.
Fonte: Joaquim Lourenço.
Figura 4 · Arte Postal, *Anything Goes-V*, 2013.
Envelope Arte Postal. Fonte: Joaquim Lourenço.

Na arte postal Joaquim Lourenço segue a mesma metodologia de construção por estratificação, como acontece nas obras de pintura. Cada proposta de arte postal, verso, anverso e envelopes, é trabalhada exatamente como se fosse uma pintura sobre um suporte de pequeno formato, normalizado, para seguir o seu compromisso de comunicação estética, através dos Correios Nacionais para todo o mundo, obedecendo, por vezes, a temáticas das chamadas para exposições ou encontros. Tal como propôs Ray Johnson (1927-1995) nos anos 60, a arte postal é uma livre troca de arte em oposição à comercialização (Poinsot, 1971), assim como a sua mostra não se sujeitam a júris, sendo expostas todas as obras, sem censura e sem taxas de entrada (Siegmann, 2002).

No decorrer da década de 90 a Arte Postal começa a ser cobiçada pelo mercado que, paulatinamente, a integra, desenvolvendo apetites colecionistas. Institucionalmente criam-se arquivos, museus, oportunidades expositivas com chamadas de trabalho temáticas. Tudo isto acontece paralelamente ao percurso libertário da comunicação dos artistas entre si, onde a utopia prevalece. Neste panorama atual, Joaquim Lourenço está representado em diversos Museus de Arte Postal (Espanha, Alemanha, Bélgica, Holanda, Hungria), em muitos Arquivos e em coleções particulares (Portugal, Espanha, E.U.A., Japão, Argentina, Brasil, Venezuela, Trinidad e Tobago, Hungria, Malásia, Alemanha, França e Bélgica (Figura 5 e Figura 6).

A cobiça de agentes mundiais pela privatização dos serviços nacionais de correio é também uma ameaça para a esfera de ação da arte postal que, já durante o terceiro milénio, teve de encontrar outros meios de atuação. Damos como exemplo a progressiva ineficiência dos CTT-Correios de Portugal desde a sua privatização e passagem para interesses chineses (concluída a 5 de setembro de 2014). A via virtual foi, aparentemente, uma das saídas, rejeitada pela maioria dos autores devido a se perder a capacitação da arte postal ser obra de arte física, o que não é compatível com a arte *on-line* ou *ArtByMail*, como é denominada (https://mailart.pt/).

O espaço comunicativo da arte e a interações entre pares, é, para Joaquim Lourenço, o fundamento da sua força criativa. É nos espaços que envolvem e diferenciam cada um que a sua arte se revigora, sendo natural a existência paralela de uma ação performativa.

Só ou em grupo, desde 1985, desenvolveu várias performances individualmente e em coletivo. Na performance, Joaquim Lourenço recria mundos emocionais, direcionados para uma consciência coletiva, que atuam como rutura no nível do quotidiano. As dramatizações inserem-se na realidade do momento, individual e coletiva, e sua expressão pode ser do domínio da racionalidade

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Arte Postal, 2013. Enviado para Lorella Castagnini, 15,5x11cm. Fonte: Joaquim Lourenço.
Figura 6 · Arte Postal, 2014. *No Más Dictaduras*, Colagem. Uruguai. Fonte: Joaquim Lourenço.

Figura 7 · *Performance Sub Bus*, 1987. Grupo Nuance, Galeria Municipal da Amadora. Fonte: Joaquim Lourenço.
Figura 8 · *Performance*, 1991. Pavilhão Gimnodesportivo da Amadora. Fonte: Joaquim Lourenço.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

abstrata ou da crítica emocional, com o intuito de acordar consciências, afugentar fantasmas e desenvolver catarses, reerguer expectativas (Figura 7 e Figura 8).

Conclusão

Em Joaquim Lourenço, pintura, arte postal e performance, congregam-se num todo com linhas conceptuais semelhantes, objetivos comuns, paralelamente à vida do autor, que lhes reserva um olhar poético, narrativas incertas, vontade de sair de si para alcançar os outros numa comunicação libertária, ao mesmo tempo verdadeira e utópica.

A frase de Joaquim Lourenço "sair de mim e por fim libertado", publicada em catálogo da exposição *Percursos*, no Centro de Exposições de Odivelas, entre finais de 2020 e meados de 2021, dá-nos a sua dimensão comunicativa, o tributo ao Outro num reencarnar-se na obra percecionando-se livre de quaisquer compromissos que não sejam ontológicos e artísticos.

> *Porque pinto, porque desenho, porque faço...*
> *(...)*
> *Depois, é o diálogo entre mim e todos eles sem procurar vencedor nem projeto pré alinhado. Talvez lhe possa chamar espontaneidade ou acaso. Prefiro chamar-lhe diálogo entre o racional e o irracional, entre o que vai aparecendo no suporte e o que me parece e apetece fazer.*
> *Pinto porque pinto, desenho porque desenho, faço porque gosto de fazer. É esta a minha existência. E, como todos os que seguem estes caminhos da arte, o melhor está sempre para vir. Por isso continuo.*
> *(...)*
> *Descobri a Arte Postal em meados dos anos oitenta. A possibilidade de comunicar através do correio com artistas de todo mundo foi o desafio. (...) Uma forma de comunicar e divulgar a nossa arte, as nossas preocupações, os nossos desejos, as nossas alegrias... (Joaquim Lourenço, 23 dezembro 2020).*

A vasta obra de Joaquim Lourenço, embora se componha de muitas vertentes artísticas, todas culminam, com grande sinergia, para a arte postal, o que lhe confere, de entre os artistas nacionais, grande relevância neste domínio. As opções técnicas, os processos de as trabalhar, a sobreposição entre vida e arte, uma comunicação fraterna sólida e empática, o vínculo gregário (cívico, profissional e afetivo) com os seus pares e perante a arte, a dinâmica poética subjacente à pictoralidade, os conceitos libertários sobre o mundo, o grito solidário, dimensionam a produção polifacetada do artista, em todos os níveis de atuação, o que entendemos ser uma contaminação positiva de tudo o que caracteriza a arte postal. Este movimento, atraindo muitos artistas, raro é encontrar um que faça refletir em toda a sua produção as dinâmicas da arte postal. Joaquim Lourenço

Figura 9 · Arte Postal. Enviado para Diane Keys, acrílico, 15,5x11cm. Fonte: Joaquim Lourenço.
Figura 10 · Arte Postal, *Poesia Visual*. III International Mail Art Event at MAC, Museum em Cañada de Gómez, A4. Fonte: Joaquim Lourenço.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

sai de si para uma viagem em que a arte é o seu veículo, da mesma forma que a arte postal transporta o fundamento da utopia artística para outros espaços, obtendo como respostas não exatamente o seu eco, mas sim a reciprocidade de outra obra. Obra a obra, artista a artista, a Arte Postal reitera a vitalidade da criação artística, revitalizando a sua génese, fenomenologia que em Joaquim Lourenço se perceciona claramente (Figura 9 e Figura 10).

Nos contextos sociais, políticos e económicos atuais, cada vez mais os artistas se socorrem da genuinidade da arte postal, reiterando a sua importância no contexto da arte contemporânea e o seu importante desempenho para um vínculo democrático dos artistas de todo o mundo (JACOB, 1985). Esta união transporta em si sementes de novas abordagens, discussão de outras ideias, uma globalização da produção artística, independente de vetores comerciais, compromissos estéticos hierarquizantes ou hegemonias de centros dominantes (http://iuoma.org). A arte postal é uma das últimas garantias de que este património humano continua a ser transversal a todos os interesses e aproveitamentos que se jogam em seu redor.

Esta é a utopia concretizada que nos presenteia a obra de Joaquim Lourenço, que saindo de si se liberta e é também a utopia que a arte postal transporta, literalmente, por todo o planeta.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Lumb, Michael, (2010). *Mailart 1955 To 1995: Democratic Art as Social Sculpture.* Tese, 1997, University of East Anglia, School of World Art Studies and Museology.

Jacob, John, (1985). "East/West: Mail Art & Censorship". *PostHype.* 4 (1). ISBN 0743-6025.

Poinsot, Jean-Marc, (1971). *Mail art, communication à distance, concept.* Paris, C.E.D.I.C.. ISBN 1987352300740436

Siegmann, Renaud, (2002). *Mail Art: Art postal — Art postè*, Paris, Ed. Alternatives. ISBN 9782862273167

Welch, Chuck, (1986). *Networking Currents: Contemporary Mail Art Subjects and Issues*, Boston, Sandbar Willow Pr. ISBN 9780961571139

Impactos Pictóricos, detalhes de corpos: na obra de Maria Cunha

Pictorial impacts, details of bodies: in the work of Maria Cunha

EDSON ELIDIO ADÃO

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie;(UPM) Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas — aTempo, CNPq.- Grupo de Pesquisa Linguagem, Indentidade, Sociedade (Estudos sobre Midia)

Resumo: O presente estudo tem como reflexão, apresentar a obra/pictórica da artista Maria Cunha,(1995,Porto).Com uma carreira promissora, Artista /Pesquisadora no campo da Arte. Licenciada (2017) e Mestre (2019)em Artes Plásticas (Pintura) pela Faculdade de Belas Artes-Universidade Porto. Apresenta poéticas que dialoga com elementos tonais,cromáticos,luz-sombra. O recorte metodológico se constitui da obra de Caravaggio:elementos corporais, autorepresentação/autoretrato que passam desapercebidos com impactos da pintura contemporanea.

Palavras chave: impactos/forma/luz-sombra.

Abstract: *The present study has as reflection, to present the work pictorial of the artist Maria Cunha, (1995, Porto). With a promising career, Artist / Researcher in the field of Art. Degree (2017) and Master (2019) in Plastic Arts (Painting) by the Faculty of Fine Arts-University Porto. It presents poetics that dialogues with tonal, chromatic, light-shadow elements. The methodological approach consists of Carravagio's work: body elements, self-representation / self-portrait that go unnoticed with the impacts of contemporary painting.*

Keywords: *impacts / shape / light-shadow.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 25/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

A presença de artistas jovens na cena contemporânea, é notória, na amplitude onde é apresentado as mais diversas pesquisas com perepectivas teóricos — metodológicos e artistiscas, assim resultantes de relevantes pesquisas, reverberando nas mais diversas Universidades no âmbito internacional, onde proporciona uma formação acadêmica com difusão nas esferas do ensino, graduação, programas de pós graduação entres outros seguimentos, oferecidos e explorados no campo científico, com relevantes pesquisas, cada vez mais o caminhar por trajetórias e trilhas que ocasiona, um pensamento crítico-reflexivo, que passa por uma formação inicial e continuada, nesta perpectiva se tem a relevância os estudos:

> *A Universidade Contemporânea compreende uma visão de totalidade. Ou, melhor, de multiplicidade de dimensões da vida coletiva. A Universidade forma um quadro abrangente. Historicamente, definiu -se como ambiente apropriado para criação e divulgação do saber teórico — cientifico -tecnológico-prático e cultural.* (Rizolli, 2005:146).

Muitos já trazem algo, também que dialoga intensivamente com aprendizados prévios, que agrega a formação explorando o seu vocacionado artistico, uma bagagem socio-cultural. Desta maneira consegue ampliar, com as aulas que a acadêmia, propicia os avanços do curso, diante desta múltipla aprendizagem, os estudos dirigidos é um lugar que instiga a sua artisticidade, a questões desafiadoras com muitas influências e considerações, dentre os momentos mais diversos olhares, com inquietações que ao mesmo tempo, serão captados na formação durante o processo de apresentações em diversos trabalhos, para a legitimidade, de seus processos criativos, advindos orientações técnicas, historiográficas, metodológicas e teóricas com a orientação de professores / pesquisadoes/ cientistas no campo da arte, nas mais diversas linguagens ampliando a artisticidade entre teoria e práxis.

1. Um percurso, diálogos da artisticidade: Maria Cunha & Caravaggio

Uma artista jovem Maria Cunha, possibita um diálogo com a cena contemporânea, ao buscar suas inquietaçoes no seu processo criativo. Desde da infância pelo universo da arte, cores e formas, durante a sua fase acadêmica, opta por inquietação neste fazer artistico, tendo a sua formação na graduação na área de arte, explorando o expectro, de artista — pesquisadora, Maria Luzia Almeida Cunha de Alegre e Silva,nascida em 1995, na cidade do Porto, tem sua base acadêmica de ensino superior, os seus estudos direcionados ao obter o titulação

de Licenciada Artes (2017),neste campo do conhecimento amplia as investigações, seguido de sequência no campo da arte com aprofundamentos científicos, teóricos e metodologicos tendo a possibidade na/da amplitude de outras inquietações, neste processo traz as contribuiçoes ao concluir a pesquisa de Mestrado com o temática relevante "A crença na viagem etérea, na experiência da observação" (2019) em Artes Plásticas (Pintura) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto sob a orientação, em que traz um diálogo com uma amplitude no campo da arte. Professor-Artista -Pesquisador Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro. Nasceu em Valongo (1977). Vive e trabalha no Porto. Fez o Doutoramento em Arte e Design pela Universidade do Porto.Autor e editor de diversos documentos cientificos.Investigador integrado do Instituto de Investigação em Arte, design e Sociedade, com interesse especial em pintura e paisagem contemporâneas. interesse nos modelos de ensino direcionados a projetos individuais relacionados com a Identidade Autoral Artistica.

Um percurso que desafia, as orientações — aulas — seminários e seu cotidiano de aprendizagem quando é apresentado aos periódos estudados durante a historiografia da arte, por suas inquietações e afinidades, é levantado questões que venha reverberar onde sua produção plástica — visual, que é apresentada processos ou resultados ao expectador, como poética no campo da arte, o que possibilta múltiplas leituras.

Na trajetória da contemporaniedade, diante dos estudos apresentados na Universidade, durante a formação acadêmica a alunos e alunas nos cursos de graduação e pós graduação, sempre existe provocações análitca, imagéticas e teóricas, onde por vários prismas, propricia um diálogo relevante.

Por questões de inquietações particulares, Maria Cunha na sua formação na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2013–2017), apropria do/ com referencial, segundo diversos autores ao longo da temática abordada, aponta diversas especificidades do período Barroco,onde muitos denomina-se " a era do ornamento'', a grandiosidade da arte se aproxima do teatral, com efeitos de luzes, apelo emocional, assim também como Barroco Italiano, Barroco Flamenco, Barroco Holandês, Barroco Espanhol. Um dos dicionários mais apreciados na Itália, o Zingarelli, define o verbete "barroco" assim:"gusto e stile affermatisi nell'arte e nella letteratura del Seicento, tendenti a effetti bizzarri, inconsueti, declamatori, illusionisticamente scenografici". Tradução *"Gosto e estilo que se afirmaram na arte e na literatura do século XVII, que levam a efeitos bizarros, insólitos,declamadores e ilusionisticamente cenográficos (Pinna:2010)".* Cria um diálogo com o Barroco Italiano, período este que perdura, desde o final do século XVI até o início do século XVIII.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Um movimento cultural com extensão intelectual, literária e todo gênero de arte,com estas possibilidades uma vez que, levantando diversos pontos, onde a continuidade destas reflexões criam a longitividade de futuros estudos, onde não se esgota a temática da Arte. Este foi um periodo em que artistas exploram com suas caracacteristicas, composição asimétrica, em diagonal — que se revela num estilo grandioso monumental, retorcido, substituindo a unidade geométrica e o equilibrio da arte renacentista. Acentuado contraste de claro escuro (expressão de sentimento)- era um recurso que visava a itensificar ascensão de profundidade realista, abrangendo todas as camadas sociais. Escolha de cenas no seu momento de maior intensidade dramática. A luz não aparece por um meio natural, mas sim projeta para guiar o olhar do observador até o acontecimento principal da obra**,** as formas abertas, as linhas, as cores e a disposição dos objetos e das figuras se deslocam em contínuo movimento, ultrapassando as bordas da moldura nestas especificidades podemos elencar as caracteristicas de **:**

> *Caravaggio usa a sua perpectiva de modo a trazer o expectador para dentro da ação. O chiaroscuro captura as emoções e intensifica o impacto da cena por meio de contrastes por meio de luz e sombra. essa encenação não tradicional, teatal, joga um único foco de luz crua sobre o tema em primeiro plano para concentara a atençao do expectador na força do evento e na reação dos personagens. Devido ao fundo escuro adorado por Carravaggio, seu estilo foi chamado de il tenebroso (estilo "das trevas").* (Strickland 2008:48).

Com este cabedal teórico metodológico de muita relevância na historiografia da arte, possibilita questões que instiga a artistas que, tem reverberado com a mais ampla relevância no campo da artes visuais, com suas pesquisas apresenstadas em exposições individuais, coletivas, projetos cuaratorias e residência artística, além das questões autorias, onde explora pontos investigativos com a arte contemporânea.

A presença de detalhes corporais na obra de Caravaggio, leva a reflexão critica-pictórica a qual demostra, como recursos na metodologia apresentada pela artista Maria Cunha, levanta possibilidades, instiga um olhar sobre diálogo com o artista Michelangelo Merisi (1571-1610), este foi um notório pintor italiano que assinava as suas obras como Caravaggio, o nome da aldeia onde nasceu. Considerado como um dos pioneiros na pintura Barroca, suas obras tinha elementos caristicos como cenas religiosas e profunda carga dramática(Figura1)**.** Enquanto pintor barroco, Caravaggio também se serviu dos jogos de luzes e sombras típicos da época para conferir um tom dramático.

O artista italiano foi o criador do tenebrismo, uma técnica que combina um fundo escuro com pontos de luz estrategicamente colocados em primeiro plano,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Caravaggio. A inspiração de São Mateus. 1602. Vista da capela Contarelli na igreja San Luigi dei francesi. Fonte https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/cursonevilleaula.php acesso em 25 jan 2021
Figura 2 · Joelhos — 2016, Óleo sobre tela 100x80cm, Projecto Atelier. Fonte https://www.facebook.com/photo?fbid=841582245975825&set=a.113201888813868. Acesso em 10 de fevereiro de 2020

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Antropometria, 2017, Óleo sobre tela 153 cm x 135 cm Sem moldura. Fonte https://zet.gallery/obra/antropometria-17063 Acesso em 10 de fevereiro de 2020

principalmente nos rostos.Seu foco sempre foi pessoas comuns, optava por modelos que não eram associados à beleza clássica, inclusive para a representação de figuras religiosas. Desta forma, as pessoas retratadas nas pinturas são camponeses, vendedores, artistas, prostitutas e ambulantes. De modo geral: não se tratava de membros da aristocracia. Como nos conta "(Proença,2008:100) *O que melhor caracteriza sua pintura é a utilização da luz : ela não aparece como reflexo da luz solar, mas é criada de modo intencional para direcionar a atenção do obeservador".* Com essa dinâmica suas obras, notavam que as pinturas evidenciam como a luz, representada que guia o olhar, para elementos específicos, onde os corpos ganham volumetria, chegando a parecerem esculturas e não desenhos bidimensionais, isto é pintados apenas com altura e largura.

2. Focos de Luz-Sombra, recortes de partes de Corpos

Na dimânica desta temática abordada em seu atelier a artista de Maria Cunha, busca em a produção de obras com uma relevante expressividade, com continua projeção em seus suportes clássicos da pintura como: a tela de linho(Figura 2),também explorou a técnica de da tinta óleo (Figura 3), diante de uma paleta cromática de diveras materalidades, texturas e tintas como óleo, grafite, ainda outras obras que traz uma elaboração em papel Figueiras (Figura 4), este por sua vez um papel de alta qualidade e resistente, concebido especialmente para a pintura a óleo. Tem uma proteção de elevado desempenho que absorve o óleo, os agentes aglutinantes e a água de uma forma uniforme, ao mesmo tempo que assegura uma resistência extraordinária à camada de tinta na superfície.

Nesta etapa de seus estudos é contemplada a participação da Residência Artística ao abrigo do programa Erasmus+, orientada pelo pintor e artista plástico Friedrich Helchemann, em Munique e Isny, Alemanha. Artista nascido no ano 1948 em Isny im Allgäu — pintor alemão contemporâneo. Foi proporcionado uma relevante vivência. Com esta percepção analítica a potencialidade da poética da obra de Maria Cunha, concebe provocações continuas a elementos corporais, com a fragmentação corporal, apropriação cromática ja apresentada na obra de Caravaggio, ainda que reverbera a longeitividade de sua expressividade.

> *O percepto é aquilo que aparece e se força sobre nós, brutamente, no sentido que não é guiado pela razão. Não tem generalidade. É fisico, no sentido não-psíquico, não — cognitivo, quer dizer, ele não aparece sob uma vestimenta fisica. É um acontecimento singular que se realiza aqui e agora, por tanto irrepetivel. Trata-se de cruzamento real entre um ego e não-ego, secundidade. Percepto etimologicamente tem o significado de apoderar-se, recolher, tomar, apanhar, ou seja, alguma coisa, que não pertence ao eu, é tomada de fora. é algo compulsivo, teimoso, insistente, chama a nossa atenção. Algo que se apresenta por conta própria e, por isso, tem força propria* (Santaella, 1993:92).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

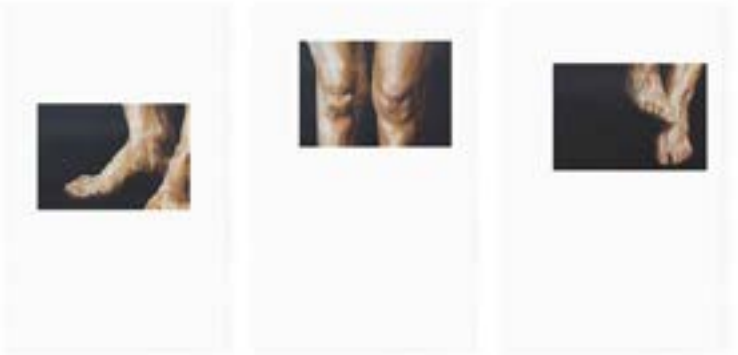


Figura 4 · Statment. The Hands., 2019 Óleo e grafite sobre papel Figueras 290gr, 65 cm x 50 cm, Sem moldura Fonte.https://zet.gallery/obra/statment-the-hands-1707 acesso em 03 de fevereiro de 2021
Figura 5 · Trindade, 2017.Óleo e Grafite sobre papel Figueras 290gr.196,5 cm x 100,3 cm.Sem moldura. Fonte : https://zet.gallery/obra/trindade-17078 Acesso em 10 de fevereiro de 2020

Com esta perpectiva de trazer olhares atentos a obras estabelecidas por Maria Cunha, com a fragmentação, os registros prévios, visita fisicas na igreja ou por livros de arte, onde possibilita de olhares da obra de Caravaggio, na sua construção / formação enquanto artista contemporânea, também remete aos estudos analiticos diante de desafios.O trabalho da artista foca no corpo humano, especialmente as partes que normalmente não prestamos muita atenção, com esta intencionalidade da observação de relevante fragmentação corporais(Figura5) de PÉS, JOELHOS E OMBROS. explorando o campo da materalidade da tinta óleo e grafite e suporte de papel Figueras 290gr. Ainda criando uma triade imagética.

Demostra-se um recorte a questões da plasticidade elementos, que estes centra-se em diversos conceitos apresentados pela artista como: autorrepresentação/autorretrato; experiência e perceção; espaço e tempo;memória.

A obra de Maria Cunha destaca-se com um diálogo onde o trabalho desenvolvido no âmbito das artes plásticas contemporânea resgata uma camada processual de:

> *rastros de coletas de informação, por exemplo sobre assuntos a serem tratados, sobre técnicas a serem utilizadas ou sobre propriedades da matéria que esta senso manuseada. Dicionários, enciclopédias, recortes de jornal, e revistas, livros citados e trechos copiados são documentos desta necessidade de pesquisa.* (Salles1998:126).

Dentro desta continua pesquisa a artista insere-se em diferentes campos artísticos como o vidro, mosaico, fotografia, pintura, procurando interdisciplinaridade e plasticidade nos trabalhos produzidos e exploração das temáticas.

Conclusão

A relevância da obra de Maria Cunha, uma artista jovem para o cenário contemporâneo internacional, possibilita contruibuições convergentes a poéticas, pelo seu caminhar, já apresenta muitas conexões, expressividades, múltiplos olhares, pois advém do construto de um campo artistico, nas linguagens visuais com a da formação na licenciatura, onde pode ser difundida as teoria e práxis de atelier de formação para alunos e alunas na Educação básica, Graduação e Programas de Pós Graduação. Ainda que as bases metodológicas replicam e reverberam continuadamente, duarante sua formação, enquanto pesquisadora no campo da arte, por definição de seu vocacionado, com a pintura e sua dimensão de uma cromia poética, na mais ampla contrução de sua paleta, com dimensões teorica e metológica com ensino — aprendizagem.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Pinna, Massimo. 2010. O barroco na itália: sua beleza e contradições.Revista Odisseia — PPGEL/UFRN n°6 (jul-dez) ISSN 1983-2435

Proença, Graça. (2008) Descobrindo a História da Arte. São Paulo: Ed. Ática. ISBN-108508099215

Rizolli, Marcos. (2010). Artista-Cultura-Linguagem. 1.ª reimpressão. Campinas: Akademika. ISBN-10 : 858986713-7

Salles, Cecília A (1998). Gesto Inacabado : processo de criação artística. 2 ed. São Paulo: Fapesp — Annablume. ISBN 85-7419-042-X

Santaella, Lucia. (1993). A percepção: uma teoria semiótica. 2. ed. São Paulo: Experimento.ISBN 9788585597016

Strickland, Carol | Boswell. John. (2008) Arte comentada: da pré-história ao pós moderno. tradutor: Angela Lobo de Andrade.Editora: Nova Fronteira. ISBN: 9788520936665

Nota biográfica

Edson Elidio Adão (Edson Elidio) é artista visual, Universidade Presbiteriana Mackenzie;(UPM) Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas — aTempo, CNPq. — Grupo de Pesquisa Linguagem, Indentidade, Sociedade (Estudos sobre Midia).

E-mail: artistavocacionado@gmail.com

Morada:. R.da Consolação, 896-916 — Consolação, São Paulo — SP, 01302-000, Brasil

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Bethielle Kupstaitis e a cegueira: reflexões sobre uma prática plástica

Bethielle Kupstaitis and blindness: reflexions on a plastic practice

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artres, Departamento de Artes Visuais. Endereço: Avenida Independência, 98 ap. 704 CEP 90035-070, Porto Alegre, RS Brasil.

Resumo: O artigo apresenta uma reflexão sobre a artista brasileira Bethielle Kupstaitis (Pelotas, RS), que com uma série de desenhos explora a visibilidade a partir de seu contraponto: o não-ver. São trabalhos realizados em três fazes do olhar: olhos fechados, entreabertos e e abertos. O objetivo é estabelecer a crítica sobre a visualidade e o tempo no desenho, em um mundo em que vivemos, marcado por um excesso de luminosidade e de exposição na hiperconexão. A conclusão aponta para o simbolismo do obscuro, do invisível e da sombra, e sua relação com o desejo, com um diálogo entre obras da artista.

Palavras chave: cegueira / desenho cego / sombra / invisível / silêncio.

Abstract: *This article presents a reflection on the Brazilian artist Bethielle Kupstaitis (Pelotas, RS), who with a series of drawings explores the visibility from her counterpoint: the non-seeing. They are works carried out in three stages of the gaze in transition: eyes closed, half-open and open. The objective is to establish a critique on visuality and time in drawing, in a world in which we live, marked by an excess of light and exposure in hyperconnection. The conclusion points to the symbolism of the obscure, the invisible and the shadow, and the relation with the desire, with a dialogue between the works of the artists.*

Keywords: *blindness / blind drawing / shadow / invible / silence.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 07/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Bethielle Kupstaitis submete-se à experiência da cegueira como uma determinação para a prática do desenho. Ela abre a primeira série de seus trabalhos com um protocolo preciso, que passa primeiro pela cegueira total, induzida. Com o transcorrer da pesquisa prática, em uma segunda série, a artista começa a abandonar a radicalidade, permitindo-se então a uma visualidade relativa, para seguir desenhando de olhos entreabertos. E, finalmente, de olhos abertos, ela trabalha a ideia de um visível que carrega a marca da invisibilidade, e que torna-se a base para a criação de séries de fotografias, objetos e desenhos cujo conceito operacional é por ela denominado de "cegueira vidente".

A artista assume o protocolo do não-ver como condição de visibilidade. Com seus desenhos e esculturas, ela procura refletir sobre a relação ver/não ver, relativizando a dualidade visão/cegueira e procurando mostrar que o visível não corresponde ao oposto do invisível, ou que a visão não é antagônica à cegueira. A visibilidade, portanto, teria como complemento seu seu suporte invisível. E que em realidade, o que nos é dado a ver seria não o visível, mas antes o invisível, abrindo o espaço onde, segundo o pensamento de Derrida, "uma certa noite vem cavar um abismo na própria apresentação do visível" (Derrida, 2011:399). Seus trabalhos trazem um comentário sobre a necessidade da escuridão, em uma dialética necessária entre a luz e a sombra, e sobre as condições de possibilidade do surgimento da imagem, assim como uma busca pela supressão, um apagamento ou escurecimento, para conservar o seu essencial: o silêncio.

O presente artigo parte das inquietações da artista para tratar das zonas limitrofes entre visualidade e imagem, e suas diferenças. Através do pensamento de Marie-José Mondzain (Mondzain, 2007) e de Jacques Derrida (Derrida, 2011), pretende-se refletir sobre o tipo de experiência que temos com a visualidade que se apresenta em nossos écrans midiáticos. E, desta maneira, abordar o tema da cegueira como uma crítica política nos dias de hoje, e pensar sobre a experiência da obscuridade, da sombra e do sentido de sublime na arte. Para Derrida, a condição do desenho e das artes visuais em geral depende da passagem por um processo de enegrecimento: "O movimento em que o desenho inventa, em que ele se reinventa, é um momento em que o desenhista é de algum modo cego". (Derrida, 2011:71).

O objetivo é o de realizar uma escrita que remeta às diferenças entre visualidade e imagem, e pensar sobre a terminologia utilizada como antônimo de cegueira, como o enxergante, o visionário, o vidente e o clarividente, através de uma reflexão sobre a imanência e a transcendência no campo da arte.

Figura 1 · Bethielle Kupstaitis:
Cegueira induzida. Desenho em e grafite
sobre papel. 2018, 28 x 37 cm.
Arquivo da artista

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Seguremos à pergunta feita por Mondzain, ao se referir à imagem não apenas como ligada a objetos visíveis, mas a algo que surge, aparece, nem sempre especificamente através do olhar, apresentando logo a seguinte questão: "Estaria um cego, por isso, privado de qualquer relação com a imagem?" (Mondzain, 2007:28). Concluindo que o termo *imagem,* empregado pelos cegos, assim como o verbo ver, direciona à exploração dos demais sentidos. A conclusão versará sobre os conteúdos imagéticos que contém em si o invisível, o obscuro e as sombras através dos trabalhos da artista.

2. A cegueira induzida: os olhos bem fechados

A artista lembra que o significado da palavra cegueira, além de se referir a uma obcessão, perturbação ou ignorância, remete aos adjetivos escuro, obscuro e tenebroso, da sombra como encoberto e inescrutável. Podemos dizer que a artista trabalha sempre o *entre*: Entre a luz e a sombra, entre o esquecimento e a lembrança, entre o luto e sua negação, entre a palavra e o silêncio. Seu trabalho nos faz refletir sobre a forma de assimilação das imagens que nos cercam. O que nos leva a pensar que trabalhar com arte significa trabalhar com uma espécie de privação. Ou seja, em alguma condição de ausência, em uma noite. Iremos salientar e refletir sobre a necessidade do silêncio, para remeter a nosso próprio silêncio e necessário, onde é preciso deixar cegar-se para perceber e escutar as coisas que importam. Como entregar-se ao movimento do lápis, para que a arte possa surgir (Figura 1)

Assim como aquele que dorme e sonha, dobrar-se, redobrar-se em torno de si mesmo durante o sono remete a um gesto do corpo. A cegueira induzida nos trabalhos de Bethielle lembra esta dobra, esta noite como reserva interior. Por isso a própria artista se refere à cegueira não como uma falta, ou uma carência que deva ser suprida. Ao contrário, ela fala de uma cegueira propositiva, positiva, capaz de indicar caminhos para a visualidade; o silêncio necessário para que aprendamos a ouvir e a ver melhor o que interessa. A arte da visibilidade teria como suporte o seu contrário, a invisibilidade.

A sombra de uma imagem não poderia nos reenviar ao inverso dela própria, como acontecia no processo fotográfico negativo-positivo? Giotto, explica Stoychita (Stoichita, 1997) evocava a sombra como um método para modelar corpos, recuperando-os, dando encarnação. As funções fantasmáticas são comuns na sombra, como a anunciação de uma presença através da ausência, além de sua relação indiciária e de semelhança. Mas que apontam também para a superação, a completude, o restabelecimento de alguma coisa perdida, um positivo. Dante, no fim do *Purgatório,* já falava da primeira sombra como o sinal de também de uma primeira luz, um nascimento em negativo.

Em um trabalho de pesquisa em forma de tese (Kupstaitis, 2020), a artista adota por princípio esclarecer as sombras, na busca do conhecimento. Como pesquisadora, creio que ela realiza uma tentativa de esclarecer algo que estava naquela encruzilhada entre o ver e o não ver, tornando-a um encontro, um o sintoma da ausência que a provocara. Nesta via dupla, vejo os gestos e as palavras da artista a procurar e a fugir simultaneamente, num paradoxo entre buscar a fazer o elogio das sombras, ou esclarecê-las, dissolvendo seus mistérios.

O jogo de claro e escuro que se revela nas imagens da artista remetem ao comportamento de uma superfície fotossensível que pode ser manipulada no desenho. Ali o gesto é a tentativa de romper com os signos da separação e da ausência que marcam o luto da imagem, e a referir-se a si mesma, a seus desejos, como em um autorretrato.

A pesquisa de Bethielle lembra a fronteira entre e o desenho, a fotografia e a palavra, como entre vida e morte. Se a fotografia representa o luto da perda, o desenho e a palavra vem trazer a permanência.

O escuro e a sombra transformam-se então em instrumento de conhecimento, pois tem em si a força de excitar a curiosidade para um esclarecimento. Busco no trabalho da artista esta imagem latente, véu sombrio e invisível onde a criação artística transformara-na em fecundidade e em aparecimento. A arte, como diria Pascal Quignard, "não somente vê faltando, mas assume o controle da morte" (Quignard, 2007:229). Talvez ela desse sinais desta sombra nos primeiros desenhos, para poder encontrá-la em sua potência máxima em outro momento mais tarde. Como diria Blanchot, "A fuga é justamente esse tudo que se esconde e para onde ela nos atrai, repelindo-nos." (Blanchot, 1998:47)

Jean Lancri, ao nos lembrar que "fotografar é não ver, é não saber realmente o que se captura em uma foto no momento da tomada fotográfica" (Lancri, 2019:68), nos leva a um paradoxo. Assim, criar corresponderia, a "não conhecer com exatidão o que se está criando" (Lancri, 2019:68) Jean Lancri lembra também que Marcel Duchamp trouxe a metáfora do artista como "portador de sombra", (Lancri, 2019:15) em uma tarefa infinita de preencher as lacunas abertas.

3. Os olhos entreabertos- o apagamento e a oclusão parcial do olhar

Em uma segunda série de trabalhos, a artista abandona a experiência da cegueira radical e parte para a exploração de uma visualidade relativa, como uma analogia da visão semiaberta, ou seja, onde acontece uma espécie de defasagem do olhar, que não permite visualizar o que é feito no momento em que o trabalho acontece. Uma defasagem. Em uma exploração do preto em suas nuances, a artista trabalha sobre o papel preto com lápis pressionando uma

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

interface- o filme preto de carbono- transferindo o desenho e eliminando o contraste mais radical. Ao anular cores e tons e retirar distinções de luz e sombra, a artista realiza um processo semelhante ao apagamento ou à veladura, nesta série denomonada *Transferências.* Ali ela trabalha em camadas, com operações da força empregada no lápis que buscam simplificar, em um método antiquado e arcaico de duplicação da imagem, como uma crítica da dominação dos meios tecnológicos da multiplicação da imagem. Em diferentes negros das marcas do grafite e do carvão, revelam-se gestos de presença/ausência e perda/permanência. Um visível que traz também nas sutilezas os amálgamas diferentes do carbono e do grafite. Um não ver que tem a marca da cegueira, mas que permite a revelação do desejo.

Em *Émergences, ressurgences*, Henry Michaux fala da violência do gesto do desenho sobre uma superfície qualquer como um processo de luto (Michaux, 1972). O gesto gráfico seria uma tentativa de objetivar o traço deixado pelo outro, em um processo de separação. Este no tempo da inscrição representaria esta tentativa de *mise-en-scene* das feridas infligidas por uma separação. É por onde o processo de luto pode começar. No exercício, a aceitação do fim de uma unidade dupla, como uma relação homem/mulher, pai/filha (o), o gesto gráfico é colocado a serviço do trabalho de luto. Uma repetição cíclica que marcaria a passagem da descoberta da ferida, àquela do prazer. É provável que no caso de Michaux, este trabalho também se transfira à palavra, à escrita, ou à ficção, neste processo de desdobramento. Nos desenhos negros de Bethielle Kupstaitis podemos localizar estes momentos de luto, de separação em camadas, e que buscam, na passagem por processos intermediários, o silêncio da imagem.

O negro do carbono, que absorve a luz nessas finas linhas, desenhado sobre um negro que reflete um pouco de luz do papel de fundo, quando observado sob diferentes ângulos de iluminação, são características do protocolo adotado para a série *Transferências.* Estas não apontariam, a meu ver, apenas à memória do *Wunderblock* de Freud, mas à "indestrutibilidade do desejo", ou seja, à busca por uma luz redentora que vem do desejo. Esta força é algo que nos faria, segundo Georges Didi-Hubermann, "...em plena escuridão, buscar uma luz apesar de tudo, por mais fraca que fosse" (Didi-Hubermann, 2017:15).

Nestes processos de transferências, a artista escolhe imagens aleatórias de seu arquivo, com a intenção de dificultar a distinção de elementos e eliminar os contrastes. Há uma busca de aproximação do olhar do espectador, na descoberta das imagens que não se revelam à primeira vista. Kupostaitis relaciona esse processo à etapa de elaboração psíquica ligada à memória. A artista lembra Jacques Derrida, para quem "uma das alternativas para se criar na cegueira é

Figura 2 · Naturesa-morta com objetos-sombra, Fotografia digital, dimensões variáveis, 2016. Coleção da artista

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

recorrer à memória" (Derrida, 2011:55). E se refere a um entrelugar, entre percepção e memória. O filósofo, por sua vez, lembra o mito de Plínio para salientar que na prática do desenho e da pintura, a memória seria alçada como recurso para as representações, em que se substitui a percepção. Seria o lugar da memória afetiva, aquela que substitui o olhar no ato de registro do perfil sombra do amado que se ausenta (Derrida, 2011:56).

4. De olhos abertos

Ao chegar a esta última fase de trabalhos, a artista realiza um entrelaçamento das duas primeiras propostas: a invisibilidade total e a restrição parcial da visibilidade, para formular o que ela denomina de "uma cegueira como teoria" (Kupstaitis:153). A ideia desta cegueira vidente serve de pretexto e base para a criação de uma série de fotografias, objetos e desenhos que abordam certas zonas de invisibilidade e pontos cegos que se aproximam do pensamento de Derrida, salientando a invisibilidade como mistério e desejo, como noite e como silêncio.

Em *Nautreza-morta com objetos-sombra*, a artista parte de uma coleção de pequenos objetos enegrecidos com tinta para buscar sua forma essencial. (Figura 2)

Maurice Blanchot, em uma obra intitulada *Le pas au-delà,* diz que só a separação, o apagamento e a destruição de algo dá acesso à mudança: "Apagar, reescrever sobre aquilo que já estava escrito, não somente recobre, mas restaura obliquamente ao descobri-la, nos obrigando a pensar naquilo que havia sido anteriormente." (BLANCHOT, 1973, p 43) Por isso escrever é antes de tudo um processo infinito, porque é na própria dinâmica de seu apagamento que o novo aparece com clareza. Assim pode ser o desenho: nos escombros, na sua própria destruição (em negativo) ele se revela. Podemos relacionar aqui no trabalho da artista uma busca de separação entre a realidade visível e a representação, graças à utilização de materiais "pobres" como objetos encontrados, sombras e tinta preta, para opor opacidade ea transparência, cheio e vazio, em uma cena de teatro onde a palavra, o gesto e a imagem inscrevem o silêncio (Figura 3)

Em *modos de cegar objetos*, ela explora a atuação da mão sobre os objetos. Pintar, cobrir, adicionar, multiplicar, enterrar- são verbos que traduzem o protocolo de ações em busca de metamorfosear e remodelar esses objetos simples, do dia-a-dia. A artista refere-se à relação entre verbo e imagem, e da dialética que torna as coisas visíveis. Mas ela diz que entre verbo e imagem há a obscuridade. E lembra Blanchot, para quem a palavra e o gesto estão sempre "nos mantendo em suspenso entre o visível e o invisível, ou aquém de um e de outro" (Blanchot, 2007:70).

Figura 3 · Fragmentos da apresentação de teatro de sombras. Frames de video, 2013. Começão da artista

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Conclusão

Em *Sallinger, uma vida,* Kenneth Slawensky relata um conto não publicado do autor de *O apanhador no campo de centeio* que se passa durante a guerra, intitulado *The Magic Foxhole*. A única figura viva na cena descrita é um capelão, que entre os mortos, engatinha procurando seus óculos. Por trás da angústia, da desesperança, podemos ler ali a busca da clareza da visão, em plena escuridão. Um princípio de esperança em tempos sombrios. Uma busca espiritual, como um desejo indestrutível. Já T.S. Eliiot, em *Terra Arrasada*, começa o poema buscando "misturar memória e desejo", em uma visão ao mesmo tempo existencial e espiritual, para falar mais adiante de algo insólito: ''a sombra que medra uma rocha escarlate, e da tua sombra a caminhar atrás de ti, quando amanhcece". (Elliot, 2004).

Creio que a prática do desenho, acompanhada à reflexão teórica de Bethielle Kupstaitis nos transmite uma profunda experiência, elevando-a a este nível espiritual. Ela não nos conduz pela mão, para que cheguemos a um determinado lugar, nos levando através da escuridão. Ao contrário, chegamos à revelação por nosso próprio olhar, vivenciando impossibilidades de visão.

Por trás da escuridão aparente de alguns trabalhos, vemos, por contraste, uma luz reveladora. Uma energia que emana em direção à iluminação, algo próximo ao que Didi-Hubermann classifica como a "luz do desejo", uma força que nos levaria em plena escuridão, nas palavras do filósofo, a "ultrapassar as trevas, atravessar a muralha"(Didi-Hubermann, 2017:15). A essência dos trabalhos da artista deve ser sentida não só com o olhar, mas com o coração, para ser experimentada totalmente.

Referências

Alighieri, Dante: (1998). A divina comédia: Purgatório.Trad. Italo Mauro. São Paulo: Edit 34, ISBN9780553213447;

Blanchot, Maurice (1973). *Le pas Au-delà*. Paris: Gallimard, ISBN 9782070287864;

Blanchot, Maurice. (1998). *A conversa Infinita*. São Paulo: Martins Fontes, ISBN 9788571371767;

Derrida, Jacques. (2011). *Memória de cego: O autorretrato e outras ruínas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ISBN 9789723113358;

Didi-Hubermann, Georges. (2017). *Levantes*. São Paulo, Senac, ISBN 9788594930583;

Elliot, T.S. (2004). *Obras completas. Vol.1- Poesia*. São Paulo: Arx, ISBN 978858575812105;

Kupstaitis, Bethielle. (2020). *Da cegueira induzida à visibilidade encenada.* Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

Michaux, Henry (1972) *Émergences-ressurgences,* Genebra: Ed. Albert Skira, ISBN 9788881188369;

Quignard, Pascal. (2007).*La Nuit Sexuelle*. Paris: Flammarion, ISBN 9788793530362;

Slawinsky, Kenneth (2010).: *Sallinger, uma vida*. São Paulo: Leya, ISBN9788580440990;

Stoichita, Victor. (1997) *The Short History of the Shadow*. Londres:Reaktion Books ISBN 9781861890009.

Nota biográfica

Eduardo Vieira da Cunha é artista visual e professor no instituto de Artes e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordena o grupo de pesquisa do Cnpq "Intersecções entre a fotografia e as linguagens visuais".

Email: ecunha@cpovo.net

Morada: Av. Independência, 98 ap 704 CEP 90035-070 Porto Alegre, RS Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Lugares de aconchego: retratos de pomeranos nas aquarelas de Raquel Falk

Cozy places: portraits of Pomeranians in Raquel Falk's watercolors

ELAINE KARLA DE ALMEIDA

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal

Resumo: Apresentamos, neste artigo, uma súmula das investigações sobre o processo de criação da artista plástica brasileira Raquel Falk, objetivando reflexão sobre os costumes dos retratados, suas tradições e permanências culturais. Falk possui ascendência pomerana e trabalha com aquarelas, retratando o cotidiano de famílias pomeranas residentes no estado do Espírito Santo/Brasil, revelando suas tradições — arquitetura, alimentação, indumentária, ritos, relações, trabalho e práticas. Constatamos a relevância dos legados familiares e da memória afetiva na obra da artista na relação com a valorização a identificação do público representado.

Palavras chave: aquarelas / memória / identidade.

Abstract: *In this article, we present a summary of the investigations on the creation process of the Brazilian artist Raquel Falk, aiming at reflecting on the customs of those portrayed, their traditions and cultural permanence. Falk has Pomeranian ancestry and works with watercolors, portraying the daily lives of Pomeranian families living in the state of Espírito Santo / Brazil, revealing their traditions — architecture, food, clothing, rites, relationships, work and practices. We note the relevance of family legacies and affective memory in the artist's work in relation to valuing the identification of the represented public.*

Keywords: *watercolors / memory / identity.*

Submetido: 13/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

Raquel Falk nasceu em Vitória/ES, Brasil (1982). Cursou a Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo, atua como professora de arte desde 2008 — onde trabalha com a educação básica, formação de professores e cursos livres — e produz de material educativo digital.

Iniciou os estudos e trabalhos com aquarela em 2018, participando de cursos com os aquarelistas Leandro Nunes, Carlos Avelino, Stephanie Boechat e Eudes Correia — este último, brasileiro, residente em Lisboa, é a maior fonte de inspiração para Falk. Ministrou cursos de aquarela para iniciantes nas cidades de Vitória e Santa Maria de Jetibá e promoveu sua primeira exposição individual em 2019.

De ascendência pomerana, Falk trabalha com retratos, recortes do cotidiano de moradores de propriedades rurais, descendentes dos povos pomeranos.

Neste artigo, recorremos à entrevista dialogada, realizada no dia 18 de dezembro de 2020, pela plataforma zoom, à análise das imagem produzidas pela artista e à considerações sobre as relações com a cultura pomerana.

2. Herança cultural: os pomeranos

Raquel Falk possui ascendência pomerana — população que vivia na província da Pomerânia.

A Pomerânia (*Pommem*), foi instituída em 1817 como uma Província da Prússia e localizava-se junto ao Mar Báltico. Devido a Unificação da Alemanha, a partir de 1871, a Pomerânia foi convertida em um dos estados do Império Alemão, permanecendo até 1945. Por fim, ao término da 2ª Guerra Mundial e o Tratado de Potsdam, a Pomerânia Anterior (30% — "*Vorpommern*" — porção oeste do território), foi integrada à Alemanha e a Pomerânia Posterior (70% — "*Hinterland*" — porção Leste do território) anexada à Polônia (Figura 1).

Os pomeranos descendem do povo eslavo denominado *wende*. Os *wendes* adoravam deuses pagãos ligados à natureza — uma caraterística que marca a cultura pomerana até os dias atuais: o amor à natureza, à agricultura e sua estreita relação com a fé.

A emigração pomerana no estado do Espírito Santo, teve início no século XIX, e foi fomentada por guerras, fome, invasão estrangeira, falta de liberdade religiosa, entre outros fatores.

Os primeiros imigrantes pomeranos do Espírito Santo chegaram ao Estado em 28 de junho de 1859, somando "Ao todo, mais de 2.300 pomeranos se instalaram em terras capixabas ao longo do século XIX." (Granzow, 2009:11).

Segundo Stur, em 2010, a população de descendentes da Pomerânia no

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Mapa Político após o Tratado de Potsdam. Fonte: Stur, 2018:13.
Figura 2 · Aquarela com a avó Marmelina Falk (à esquerda) e a mãe Olga Falk Ventel (à direita). Fonte: Raquel Falk, 2019.

Espírito Santo era de aproximadamente 146.000, e estava fixada nos municípios de: Santa Maria de Jetibá, Laranja da Terra, Vila Pavão, Domingos Martins, Pancas, Afonso Cláudio, Baixo Guandu, Itaguaçu, Itarana, Vila Valério, entre outros.

Ao se fixarem no Espírito Santo, os pomeranos se defrontaram com uma realidade dolorosa, cercada de dificuldades, com falta de infraestrutura, diferença climática e total ausência de comunicação, fatores que contribuíram para o isolamento das comunidades. Apesar de toda a adversidade, este isolamento auxiliou no fortalecimento de suas heranças, valores, costumes e identidade cultural.

Os pomeranos, mesmo com as inúmeras dificuldades enfrentadas no território brasileiro, o isolamento de algumas comunidades e as persguições, conseguiram se organizar e prosperar, fortalecendo sua cultura e estrutura agrária, mantendo papel de destaque no estado do Espírito Santo.

A tradição oral da comunidade pomerana é um fator marcante para sua identidade cultural. Essas comunidades são, em sua maioria, formadas por indivíduos bilíngues, sendo que os mais idosos frequentemente falam apenas a língua materna, o pomerano.

A economia das comunidades pomeranas está centrada na produ*ção de hortifrutigranjeiros, tend*o como foco de produção o trabalho familiar. Nessa esfera, a familiar, a divisão do trabalho ocorre com modelo hierárquico e de gênero, refletindo as relações sociais nas relações de produção. A mulher desempenha papel de destaque na preservação das tradições, ritos e cultura pomerana.

Os valores, saberes, fazeres, cultura, crenças, e outras manifestações, são mediados pela oralidade, compilando o saber sagrado dos antepassados.

A igreja mantém papel de destaque na comunidade pomerana, reputada sagrada e valiosa. O cotidiano das comunidades é estreitamente ligado à igreja e aos seus ritos litúrgicos, sendo eles, em sua maioria, ligados à Igreja Evangélica de Confissão Luterana (Stur, 2018).

Segundo Manske (2015), na tradição pomerana destacam-se três ritos, carregados de representações simbólicas: o nascimento, o casamento e a morte. Os descendentes pomeranos compartilham estes ritos com a família, a igreja e a comunidade local, incluindo alegrias, tristezas e todos os sentimentos que os envolvem.

Falk recorda que a avó, retratada em uma de suas aquarelas ao lado de sua mãe (Figura 2), "só ora em alemão, não consegue orar em português" e que tentou lhe ensinar algumas coisas. Afirma que mesmo não falando a língua pomerana, assim como muitos descendentes que migraram para outras regiões, se reconhece como descedente e possui muito das culturas pomerana e alemã, principalmenteno que se refere ao amor pela terra, à religiosidade e à culinária.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

3. O "ponto de partida"

Falk iniciou seu processo de investigação sobre os descendentes de pomeranos em maio de 2019, ano em que realizou uma residência atística no município de Santa Maria de Jetibá e que culminou com a primeira exposição individual, em dezembro de 2019.

A produção da artista decorre, principalmente, de suas vivências familiares, da investigação bibliográfica e da residência artística.

Segundo a artista, no decurso do processo de investigação — pesquisa bibliográfica e residência artística — percorreu propriedade rurais, produzindo registros fotográficos das paisagens e do cotidiano do moradores. Na ocasião, ainda não havia definição do que iria aquarelar, o foco transitava entre as paisagens as pessoas. O "ponto de partida", a decisão de aquarelar retratos de pessoas, irrompeu quando analisava as fotografias realizadas em uma das propriedades rurais, quando isolou a silhueta de uma menina no instante da colheita: "Eu isolei e quando eu vi a silhueta dela, ela foi meu ponto de partida: essa menina."

O registro fotográfico da Falk, seguido do segundo recorte, a obra aquarelada, demonstra sua atitude diante da realidade. Dessa forma, seu estado de espírito e sua ideologia transparecem em suas imagens, documentam sua visão pessoal, o seu olhar. Boris Kossoy comenta a atuação do fotógrafo como filtro cultural, cujo registro demonstra a própria atitude diante da realidade: "Toda fotografia é um testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho" (Kossoy, 1989:33). As aquarelas de Falk nos remetem à várias historicidades, com representação delicada e precisa da realidade dos retratados, são como poesias visuais. Podemos ver além dos retratos, vivenciar a escrita de suas histórias pessoais, com sofisticação e sensibilidade, é impossível não se emocionar com elas.

4. Exposições e obras

Raquel Falk realizou duas exposições individuais com a temática pomeranos, a primeira em 2019 e a segunda em 2020.

Retomamos o fato de que a artista iniciou seus trabalhos em aquarela no ano de 2018 e iniciou a pesquisa para asobre os pomeranos em maio de 2019. Dessa forma, podemos questionar: como conseguiu consolidar o seu trabalho em reduzido espaço de tempo?

Em resposta à questão levantada, nos reportamos, inicialmente, à sua formação acadêmica, não começou os estudos de composiçao em 2018. Falk é Licenciada em Artes Visuais, com vasta experiência em desenho e pintura, contributo essencial para desenvolvimento de sua linguagem em aquarela. Além

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

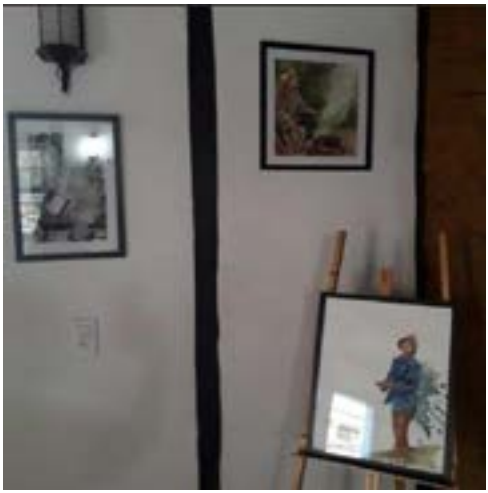


Figura 3 · Abertura da Exposição (detalhe). Fonte: Raquel Falk, 2019.
Figura 4 · Banner de divulgação da exposição Passagens e permanências. Fonte: Raquel Falk, 2019.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Abertura da Exposição. Mateus e Lucas (filhos da artista) e a Srª Vania. Fonte: Rafaela Falk, 2019.
Figura 6 · Passando café. Fonte: Thaiana Gomes, 2018.

da experiência artística, a temática também lhe era familiar, conviveu grande parte de sua vida com os avós, suas tradições e ritos pomeranos.

A abertura da primeira exposição individual de Raquel Falk ocorreu no dia 23 de dezembro de 2019, na ocasião da inauguração da Casa Pomerana, em Santa Maria de Jetibá, permanecendo até 03 de fevereiro de 2020 (Figura 3).

O evento de inauguração da Casa Pomerana foi organizado pela Prefeitura de Santa Maria de Jetibá, mas para a exposição de suas obras, Falk contou com recursos próprios (transporte, montagem e desmontagem) e não vendeu nenhuma obra, mas rendeu o convite para a segunda exposição.

A artista se emociona ao relatar os comentários do público da *vernissage*, pois a grande maioria se reconhecia, sem viam representados em suas aquarelas, fazendo alguns comentários, tais como: "Esse menino com a mão na terra é todo mundo." e "Essa casa já recebeu muita concertina.".

A segunda exposição individual, intitulada "Passagens e Permanências" (Figura 4 e Figura 5), teve início em 12 de maço de 2020, na Galeria Trapiche Gamão, e deveria permanecer até 16 de maio, mas devido à pandemia do coronavírus, a Galeria encerrou suas atividades em 17 de março de 2020. A aquarela em destaque no *banner* de divulgação foi elaborada como o "ponto de partida" da aquarelista, citado anteriormente.

Segundo a artista sua maior inspiração é o artista Eudes Correia, mas também se inspira nas obras de Leandro Nunes e Carlos Avelino. Falk ainda conta a parceria com outros artistas, investigadores e fotógrafos, como Rogério Medeiros, Apoena Medeiros e Thaiana Gomes, entre outros.

Um dos resultados aqui apresentados, a artista contou com a pareceria da fotógrafa Thaiana Gomes, que cedeu sua foto intitulada "Passando café" (Figura 6) . Thaiana informou, em diálogo via whatsapp (13/02/2021) que acompanha a comunidade pomerana de Mata Fria, localizada no município de Afonso Cláudio/ES, local onde realizou a fotografia, desde 2014, e completa "Estive lá em anos diferentes. É sempre uma nova descoberta participar das vivências deles. Esse foto foi feita durante uma festa de casamento tradicional com muita gente, muita comida e muito café, rs, pois começa cedo!".

Retomando Falk, ao se referir à obra de Thaiana, a artista afirma se sentir atraída pela necessidade de abstrarir para se recompor, de o olhar sob uma perspectiva diferente da que estava acostumada, imaginar quem poderia estar atrás da fumaça de um cafezinho passado na hora. Afirma que se reconhece na imagem, assim como em tantas outras, pois cresceu vendo seu avô torrando café. O resultado (Figura 7), apresentado na primeira exposição, é tão belo quanto o da obra original, a fotografia. Tanto Raquel, quanto Thaiana, trabalham a luz

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Passando café, releitura da obra de Thaiana Gomes. Fonte: Raquel Falk, 2019.
Figura 8 · Retrato dos avós. Fonte: Raquel Falk, 2020.

com muita sensibilidade, trazendo a atmosfera do momento para junto de nós, representando a singularidade do momento.

Ao aquarelar os pomeranos, Falk, em seus recortes, elimina parte do fundo das imagens originais, fotografias de sua autoria e de artistas parceiros, destacando os retratados. Ora com destaque para as mãos, ora para os pés, ora para os rostos.

A seguir, apresentamos uma aquarela feita por solicitação de uma aluna, do curso de arte, da artista, retratando seus avós (Figura 8). Nela, podemos observar a sutileza dos gestos, a cumplicidade do casal, a delicadeza dos cabelos finos, brancos e frágeis. O corpo demosntando que muito se viveu. A experiência das décadas, o conhecimento adquirido, a tranquilidade. A simplicidade do casal, dos rostos, dos trajes, as histórias contadas, enfim, um universo de memórias, de vivências. Tudo isso nos faz lembrar o que disse Marilena Chauí *"a função social do velho é lembrar e aconselhar"*, são os guardiões do passado. Falk se diz apaixonada por essa obra.

Conclusão

A obra de Raquel Falk é permeada de vivências e histórias. Seu processo de investigação e criação abarca a relevância dos legados familiares, da tradição oral, da convivência familiar e do lugar de identidade da artista e de seus retratados, conferindo-lhes destaque e voz.

A memória afetiva das aquarelas de Falk nos remetem ao familiar, às memórias afetivas, e aos nosso lugares de aconchego, de acolhimento e familiaridade.

Por se tratar de retratos do cotidiano das comunidades rurais, a obra da artista dialoga com o seu público, os descendentes dos pomeranos, e estes se sentem representados e valorizados. Tornando-se um contributo significativo de identidade cultural e referência histórica.

Agradecimentos

Ao Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA) pelo apoio para este trabalho de investigação. Aos meus tutores/orientadores do curso de Doutoramento em Belas-Artes, FBAUL, Professor Doutor Luís Jorge Gonçalves e Professora Doutora Ana Sousa. À Raquel Falk pela entrevista, pelas imagens cedidades e pela autorização para apresentação de sua obra, objeto de estudo do artigo. À Rafaela Falk, pela autorização de uso da fotografia de sua autoria. À Thaiana Gomes, pela contribuição documental e autorização de uso de imagem fotográfica.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Chauí, Marilena de Souza. Os trabalhos da sociedade (apresentação). In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos. São Paulo: Queiroz, 1979. p. XVIII.

Falk, Raquel. "Entrevista dialogada". Plataforma Zoom, 2020.

Granzow, Klaus. *Pomeranos sob o cruzeiro do sul* — colonos alemães no Brasil. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2009.

Hammes, Edilberto Luiz. A imigração alemã para São Lourenço do Sul — Da formação de sua colônia aos primeiros anos após seu Sesquicentenário. São Leopoldo, RS: Studio Zeus, 2014.

Kossoy, Boris. Fotografia e história. São Paulo: Ática, 1989.

Manske, Cione Marta Raasch (2015) *Pomeranos no Espírito Santo* — história de feé, educação e identidade. Vila Velha: Gráfica e Editora GSA. ISBN: 978-85-817311-4-8

Stur, Carlos Rominik . Pomeranos: os primórdios da colonização e a importância da religiosidade na formação da cultura pomerana no Espírito Santo e Minas Gerais. Vitória: GSA, 2018.

Nota biográfica

Elaine Karla de Almeida é artista plástica e aluna do Doutoramento em Belas-Artes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Participa do Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património — "Francisco de Holanda", coordenado pelo Professor Luís Jorge Rodrigues Gonçalves, do Centrro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA).

ORCID: https://orcid.org/0000-0001.6772-8804

Email: almeida.elaine@edu.ulisboa.pt

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa/Portugal.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

June Crespo: Cuerpo atravesado

June Crespo: Crossed body

ELENA MENDIZABAL EGIALDE

AFILIAÇÃO: España, Profesora de Bellas Artes, Escultora. Afiliação: Facultad de Bellas Artes . UPV/EHU C/ Henao 40, 3° derecha. 48009, Bilbao, España. E-mail: Elena.Mendizabal@ehu.eus

Resumen: Este Texto trata sobre algunas de las obras de la artista June Crespo(Iruña. Pamplona 1984). Se trata de una joven artista con un desarrollo como escultora muy amplio. En solo diez años ha hecho una importante obra tanto en lo relativo al ambito internacional de sus exposiciones como a la cantidad, coherencia y fortaleza de sus trabajos. Pondremos la atencion en su modo de trabajo, la importancia que tiene para ella el hallazgo material, los objetos, la escala y el cuerpo ya como tema-motivo de sus esculturas ya como sujeto que se identifica con ellas.
Palabras clave: escultura / materia / escala / objetos / cuerpo.

Abstract: *This Text deals with some of the works of the artist June Crespo (Iruña. Pamplona 1984). She is a young artist with a very broad development as a sculptor. In just ten years he has done an important work both in terms of the international scope of his exhibitions and the quantity, coherence and strength of his works. We will pay attention to her way of working, the importance for her of the material discovery, the objects, the scale and the body, already as the subject-motif of her sculptures and as a subject that identifies with them.*
Keywords: *sculpture / matter / scale / objects / body.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdución

Esta ponencia tratará sobre obras vistas en la muestra de esculturas que bajo el título *Helmets* podemos ver en el Museo Artium de Vitoria entre diciembre de 2020 y mayo de 2021 asi como el conocimiento posterior de otros muchos trabajos y textos que podemos apreciar en la publicación del mismo nombre (AA:VV:.2020) o en su página (webhttps://junecrespo.com) . En la exposición se presentan veinticuatro obras fechadas entre 2017 y 2020 que solo son una pequeña parte de su produccion. Llama la atención la diversidad y la cantidad de trabajos realizados en el último año, la variedad y amplitud de materiales y procedimientos asi como la diferencia de planteamientos escultóricos desde lo más objetual a lo instalativo. En este ultimo periodo ha pasado, o sería mejor decir transitado, por distintas maneras de hacer y diferentes materiales, realizando algunas obras más barrocas y cálidas en que se amalgaman materiales solidificados con textiles y otras piezas que nos pueden recordar a un cruce entre el Pop Art y el minimalismo. Son obras, por otra parte, que no abandonan, sino que continuan, añadiendo, cuestiones tratadas por ella como son el resto, la expresion de la materia, el encuentro entre lo duro y lo blando o el extrañamiento de objetos cotidianos que se hacen ver como formas con gran poder evocativo. Tanto en los recursos tecnicos como en el uso de objetos y materiales pueden verse ecos a la escultura clasica como moderna haciendo un uso muy singular de los mismos, dándoles por tanto una nueva manera de ser,

Una nueva generación de escultura vasca

June Crespo,Elena Aitzkoa Reinoso, Oier Iruretagoiena, Sandra Cuesta o Claudia Rebeca Lorenzo son artistas que han cambiado la faz de la escultura vasca entendida como una manera de hacer que se ha definido por unos rasgos concretos aunque siempre la realidad de las prácticas han desbordado esos límites identitarios. Entre la generación que se dió a conocer en los años ochenta con nombres como Txomin Badiola, Pello Irazu, Maria Luisa Fernandez, Juan Luis Moraza y Angel Bados, y la actual ha habido al menos otra intermedia de relevancia la de Itziar Ocariz, Sergio Prego, Ibon Aranberri y Jon Mikel Euba. Desde luego nos dejamos muchisimas obras fuera, muchos artistas (Ana Laura Alaez, Gema Intxausti, Miren Arenzana) e incluso hay que decir que la obra de estos primeros nombres no se ha detenido, ha ido variando y enriqueciendose. Muchos de estos artistas mencionados, sí que han tenido un compromiso con las sucesivas generaciones, han supuesto un empuje y un modelo para artistas que han querido hacer del arte algo ligado a su vida. De entre todos los anteriores, reconocido por la propia June, la influencia más directa en su trabajo ha sido la

de Angel Bados como profesor durante sus estudios de Bellas Artes (AA:VV, 2020:.38). El trabajo de este artista, desde sus comienzos cruza la influencia del minimalismo con la blandura del postminimalismo o narratividad povera ; la oscuridad y dureza de la caja con la adaptación de la piel, los repliegues de los materiales y la exquisitez de las telas. Pero Crespo tambien reconoce la influencia de sus compañeros de generación y otros muchos artistas del ámbito internacional que comparten con ella modos de hacer. Y es que el panorama, dentro del contexto vasco se ha internacionalizado y ahora tiene un caracter global.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Algo extraño

La belleza puede ser extraña, dura, áspera, nada complaciente. La belleza puede ser contemplar algo que no habíamos visto antes, disfrutar de la materia, de sus encuentros, inesperados e inexplicables; de la fascinación por un objeto acabado donde resulta difícil explicarse qué sucede antes de qué, cómo está hecho, en el que reconocemos las cosas tras una primera exploración en las formas, colores y superficies. Las de Crespo no son muchas veces obras amables o simples, estan llenas de contrastes, de asperezas y de peso, de encuentros de lo duro y lo blando, de claroscuros, de signos de lo humano y de materia ruda. La escultura se afirma como volumen. como unidad de lo heteróclito, como conjunto de referencias fragmentarias que forman un objeto nuevo nunca antes visto que destaca por su condensación e intensidad perceptiva y conceptual en el entorno expositivo.

Moldes

En el trabajo de June se reitera el uso de moldes. Estos son coberturas que se han positivado pero que muchas veces quedan en la obra definitiva. El uso de la escayola como cubrimiento, ya teñida o de su color se repite sobreponiéndose a veces al positivado de las formas como un casco geológico o las huellas en un fósil. Es un elemento de las obras que remite al proceso, un indicio del mismo, una incorporación de la experiencia de trabajo en la obra final, extraña y deriva el objeto hacia la forma, la materia y a veces lo informe. Así tambien la presencia de los bebederos o los restos de cerámica de fundición en piezas de bronce o la presencia de las juntas... todo ello ensucia las piezas, nos aleja de la lectura como imagen reconocible de los objetos.

Cuerpos

El cuerpo está presente en muchas obras de June Crespo. En algunas de ellas, realizadas en el periodo 2012-15 utiliza su imagen en revistas, Crespo hace

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

referencia en la entrevista citada al uso de imágenes de mujeres en revistas famosas de los años 60-70 como *Nova* o *Avant Garde*. Estas, en Daytime Regime (Brigitte), son atrapadas entre bloques de hormigón en un apilamiento que recuerda los conjuntos escultóricos de Brancusi o en Daytime Regime (Elaine) son atravesadas por planchas de metal de manera que, sin perder su caracter de icono de una época se tratan como algo físico de una manera iconoclasta y poco reverencial aunque sin perder su elegancia y poder de fascinación. June en estos casos y en todos aquellos en que utiliza elementos "figurativos" los trata como material, plegándolos o ahujereándolos sin que pierdan su densidad y estructura objetual pero acercándolos, a través de sus operaciones físicas, a la condición material y formal de los bloques de cemento (Figura 1).

Otro grupo de obras es el que utiliza fragmentos de maniquies. Las primeras son de 2015, se titulan *Cheek to cheek*, mejilla con mejilla y formaron parte de la exposicion que realizó en la Galería carreras Mugica titulada *Cosa y tú*. Son alrededor de cuatro piezas realizadas en cemento y textil que en ocasiones reproducen y superponen fragmentos de piernas y en ocasiones el tramo que va entre la cintura y el comienzo de las piernas. Es muy interesante el caracter que adquiere el cemento, a veces parecido por sus grietas a un fragmento de madera reseca y la tersura de la ropa sobre él. Apilados y desprovistos de detalles más identificatorios y complejos como puedan ser los pies, se nos hacen muy cotidianos y cercanos a la vez que distantes y monumentales manteniendo el gesto tierno del apoyo de un cuerpo sobre otro con cierto erotismo. En la citada entrevista (AA.VV. 2020: 65) June habla de la extrañeza que le causó ver en un escaparate medio cuerpo de maniqui, un cuerpo cortado y cerrado y la importancia de su seccionamiento que puede apreciarse en todas ellas. Esto nos lleva a un aspecto importante en su escultura que es el darse a ver desde todos los puntos de vista, el hecho de que el girar y mirar alrededor de las piezas nos lleve a distintas percepciones y conceptuaciones, que a veces predomine la imagen y lo narrativo y a veces la materia y la forma llevándonos a una mirada más estructural que figurativa (Figura 2).

Las siguientes obras en que utiliza fragmentos de maniquies son de 2018 y se titulan genericamente *Nao*. Se trata en este caso del tronco repetido de un maniqui femenino... uno sobre otro, de cerámica, mediando entre ellos un material blando, temático, de la vida cotidiana, en claro contraste con el material duro, neutro y predominante, que puede ser textil o esponja. La ausencia de ropa en estas obras, la poderosa presencia de la cerámica agrietada y la fuerza de las cavidades que se extienden desde el hueco oblongo de la cintura hasta el cuello dotan a estas obras amorosas en las que nuevamente encontramos un

Figura 1 · June Crespo *Daytime Regime (Brigitte)* 2014 / cemento, revistas, madera / 94 x 50 x 50 cm / photo: Roberto Ruiz. Fuente https://junecrespo.com/works/wild-things-the-green-parrot-barcelona-2014/

Figura 2 · *Cheek to cheek* 2015 / cemento, textil / 44x44x30cm / photo: Daniel Mera. Fuente https://junecrespo.com/works/cosa-y-tu-galeria-carreras-mugica-bilbao-2015/

Figura 3 · *Core*, 2020 Hormigón armado, pigmentos y pintura,5 x 78 x 120 cm. Fuente https://www.elcorreo.com/alava/araba/escultura-libre-cuerpos-20201205230723-ga.html#imagen2

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

eco de Brancusi, de un caracter abstracto, formal, reconociendose a pesar de todo el gesto de aproximarse entre sí, hasta tocarse, dos cuerpos femeninos. Dos "cuerpos" (si tomamos como cuerpos las copias matéricas de maniquies) cuyos pechos han sido cortados de manera que resultan andróginos, no binarios, en una tierna relacion sexual. Los cortes, recubrimientos y el positivado en distintos materiales denson en cuanto a las sensaciones restan protagonismo a la imagen hegemónica y le dan un caracter más vivo que en los originales por la tactilidad del material... Roturas, cortes, grietas, marcas de moldes tienen tambien repercusiones en su expresión. Así sucede con las piezas tituladas *Helmets* de 2020 que por su título remiten a *Helmet head* 1950 de Henry Moore (AA.VV. 2020, p.78). En ellas hay una mayor complejidad, una expresión más sucia en que abundan los elementos externos a la figuración como son barras que pueden interpretarse como estructuras de sujeccion, bebederos de la fundición y restos cerámicos. Un conjunto más maquínico-mecánico que me sugiere un mundo de prótesis y sustancias que habitan, sostienen y exceden un supuesto cuerpo que entra en dialogo con los elementos constructivos del entorno.

Escultura: suelo y mesa

Hay en todas estas obras a las que me he referido una clara conciencia de ser escultura, un predominio de lo cualitativo que somete los elementos objetuales y el reconocimiento de figuras sin que por ello desaparezcan del todo, habiendo una narrativa básica, basada en el gestual de las formas y los materiales –cubrir, apoyar, tensar, atravesar- que por analogía y por empatía comunica haciendose eco de la memoria de nuestras sensaciones y gestos. Estas esculturas de June se erigen, se elevan con rotundidad del suelo muchas veces capa sobre capa, elemento sobre elemento formando un contorno definido, bastante unitario a pesar de estar formado por partes. No es la unica manera de trabajar de la artista, ya que ha realizado muchas obras de pared en que juega con la tensión, con el contraste entre barras y textiles, con cinchas, con el sujetar, estirar, colgar ; además de otras obras en que juega, como en algunos casos Pello Irazu con el contraste entre un elemento mobiliar y un elemento escultórico en un dialogo renovado a la vez que clasico desde la modernidad entre peana y escultura (https://junecrespo.com). . El suelo es, como en las obras de muchos de sus contemporáneos el lugar de la mayoria de las obras a las que me he referido. Un lugar habitual a artistas arriba mencionados como son Elena Aitzkoa, Angel Bados o Claudia Rebeca Lorenzo en obras de tamaños pequeños y medianos. Las esculturas se encuentran en él como nosotros mismos al igual que un objeto o un animal,, como espectadores de nuestras miradas más que como objetos

inmobilizados. El suelo un lugar donde se articula el poder de la gravedad tan importante para muchas de las esculturas de June, las que se basan en la superposición y no presentan uniones matericas ni mecánicas. Un lugar más de lo táctil que de lo visual aunque en el caso de June, aun las de pared apelan más a lo fisico que a lo óptico.

Cuerpo y arquitectura

Muchas de las obras de June comprendidas en esta exposicion tienen un caracter objetual por sus dimensiones y su caracter compacto. Ellas hacen referencia al mundo de la construccion, de la vivienda, a la vez que a las personas que la habitamos por los materiales y gestual de los mismos — hormigon armado de varillas de hierro cubierto de un saco de dormir o con cinchas de tela en *ST (Voy, sí)*, 2020 —, escayola y textil en *No Osso(occipital)*, 2020. Sin embargo hay otras obras de mayor tamaño y caracter de instalación en que predomina lo referente a la arquitectura, a las estructuras de construccion, contretamente en la exposicion del Artium la obra *Régimen diurno (Alisa)*,2020 en que se lleva a otros medios cualitativos el diálogo entre estos dos términos. El elemento humano aqui, como en las obras de 2020 tituladas *Core* es externo a la escultura. En Régimen diurno se trata de una proyeccion cenital que da lugar a una imagen sobre el suelo que es cortada por la estructura metalica perpendicular al modo en que eran seccionadas las imágenes de las revistas en *Régimen diurno (Elaine)*,2015, Esta escultura a su vez es una estructura que interrumpe el espacio entre las salas obligándonos a rodearla, a meternos dentro de ella como la ropa de la imagen proyectada, Algo similar ocurre en las tituladas *Core* 2020 (https://www.artium.eus/images...), maravillosas esculturas donde el negativo cilindrico de un bidon es el interior de varias formas masivas de cemento. El cuerpo en este caso es externo ya que estas obras convivieron con las personas en una plaza de Ghospitalet de Llobregat (Figura 3).

Conclusión

En este artículo se han comentado y puesto de relieve aspectos de algunas de las obras de June Crespo, concretamente aquellas en que está involucrada la imagen o los atributos del cuerpo humano a través de maniquies o elementos textiles exponiendo cómo, a través de su reproduccion, seccionamiento, cubrimiento etcétera nos aproxima a una visión matérica, estructural y abstracta rica en evocaciones de sensaciones y de afectos.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Refererencias

AA.VV. *Helmets*. "Cuerpo a través". Conversación entre June Crespo y Susana Gonzalez" pp. 36 105. Edita Fundación María José Jove. 2020. ISBN: 978-84-09-23571-1

https://www.artium.eus/images/Exposiciones/2020/Lan-zerrenda-Lista-de-obra-June-Crespo.pdf

https://junecrespo.com

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Um olhar feminino: María Lorenzo Hernández

A feminine perspective: María Lorenzo Hernández

ELIANE MUNIZ GORDEEFF

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Universidade Veiga de Almeida; Escola de Design; Professora/Tutora EAD do Curso de Graduação Tecnológica Design Gráfico Ilustração e Animação Digital. E-mail: gordeeff@quadrovermelho.com.br

Resumo: Este artigo objetiva apresentar o trabalho de María Lorenzo Hernández, e como este carrega em si um olhar feminino e particular. Através de uma luta entre a definição da imagem fotográfica e a dissolução do movimento da mancha, ou da linha animada. Suas obras são analisadas através dos estudos de Gilbert Durand, sobre o Regime Noturno das imagens. Portanto, através desta vertente é possível perceber toda uma coleção de símbolos "noturnos" assim como o desenvolvimento do trabalho da artista.

Palavras chave: Imagem animada / Olhar feminino / Imagem noturna / Gilbert Durand / María Lorenzo Hernández.

Abstract: *This article aims to present the work of María Lorenzo Hernández, and how it carries a feminine and particular point of view. Through a struggle between the definition of the photographic image and the dissolution of the movement of the blurs, or the animated line. Her works are analyzed through the studies of Gilbert Durand, on the nocturnal regime of images. Therefore, it is through this aspect that it is possible to perceive a whole collection of "nocturnal" symbols as well as the development of the artist's work.*

Keywords: *Animated image / Feminine perspective /Night image / Gilbert Durand / María Lorenzo Hernández.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 26/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

Este artigo objetiva apresentar as obras animadas de María Lorenzo Hernández, e como estas apresentam um olhar feminino e particular, em uma luta entre a definição da imagem fotográfica e a dissolução do movimento da mancha ou da linha animada. Em obras como *Retrato de D* (2004), *El Gato Baila Con Su Sombra* (2012), *La Noche Del Océano* (2015) — nomeado ao Prémio Goya –, *Impromptu* (2017), ou *Esfinge Urbana* (2020), é possível identificar um olhar *sensillo* perante os temas que apresenta. Obras em que, no seu conjunto ao longo do tempo, parecem perder e encontrar a "concretude" da representação objetiva e material. Porém, tornando-se mais subtis.

Em especial, *El Gato Baila Con Su Sombra* (2012), uma curta-metragem coletiva em homenagem a Miquel Guillem, professor da Universitat Politècnica de València (UPV), que parece ser um ponto de viragem. Com música original de Armando Bernabeu Lorenzo, e desenvolvida pelo *Grupo Animación Arte e Industria* da mesma instituição (coordenado por María Lorenzo Hernández), a animação mescla imagem animada e filmada. Onde a primeira interfere na segunda, e a "sombra" perpassa por todos os momentos.

Essa mescla de imagens de naturezas diferenciadas é comum nos trabalhos de María Lorenzo. Em *La Noche Del Océano* (2015) e em *Impromptu* (2017), esta é a base para muitas sequências animadas.

E é a partir do conjunto de suas curtas animadas, que este artigo reflete sobre a obra da artista, considerando o conceito do "*Regime Noturno da Imagem*" de Gilbert Durant (1997). Neste sentido, considera-se que, é através do olhar da realizadora (enquanto pessoa feminina) que é criado este perfil "noturno" das imagens híbridas em suas obras — que mesclam imagens animada e filmada.

Para desenvolver tal reflexão, apresenta-se primeiramente um relato histórico e analítico sobre a artista e suas obras. O texto segue com os estudos de Durand, sobre o *Regime Noturno da Imagens* (e *Diurno* em menor grau) com um entrelaçamento com as obras de Hernández. O artigo finaliza com as conclusões resultantes das reflexões apresentadas ao longo do texto.

1. María Lorenzo Hernández: a Mulher e suas Obras no Tempo

Nascida em Torrevieja, Espanha em 1977, Hernández teve origem em uma família "cinéfila" (Laguna 2020). Apaixonou-se pela arte animada a partir de 1991 através do visionamento televisivo de animações como *The Man Who Planted Trees* (Frédéric Back, 1987), exibidas no Canal+ e no programa "La Linterna Mágica", da TVE (Laguna 2020). O primeiro era patrocinador do já reconhecido Festival de Annecy (França), e transmitia muitos curtas destacados neste

evento. Com essa influência, dois anos depois já pensava em ser animadora (Laguna 2020).

Sua Licenciatura em Belas-Artes (2000) na Universitat Politècnica de València, de certa forma, definiu a sua vida futura. Completou seu doutoramento (2006) na mesma instituição, onde atualmente é Professora nas disciplinas de Animação no Departamento de Desenho da UPV, e no Mestrado em Animação. Também é membro do grupo *UPV Animation* e Coordenadora da *Revista Con A de Animación* da mesma instituição. Ela ainda integra a Academia Espanhola de Cinema e colabora como articulista em diversas publicações internacionais.

Como artista, María Hernández é versátil e curiosa, sempre trabalhando de forma a integrar imagens animada e filmada, estudando o movimento a cada nova criação. Em seu primeiro trabalho, *Retrato de D* (2004), realizado em pintura sobre acetato, apresenta uma narrativa pesada, e representações bem figurativas. Na altura conhece seu futuro marido e produtor de suas curtas, Enrique Millán.

La Flor Carnívora (2009), também segue uma estética mais realista, onde o desenho é o meio de representação escolhido. A temática já se volta para as questões femininas, onde a planta é uma metáfora para questões de sexualidade e de transformação — sob influência declarada de Fritz Lang, e de Roman Polanski (Laguna 2020).

Sua obra colaborativa de 2012, *El Gato Baila Con Su Sombra*, teve origem num facto concreto, ao observar um gato brincando com a sua sombra. Porém, este foi desenvolvido com seus alunos do Master de Animação da Universidade de Palermo, em 2011, ano da morte de seu amigo, e também professor, Miquel Guillem (e para o qual o filme é dedicado). Assim, Hernández utiliza o tema "sombra" e o Cinema, através de várias rotoscopias sobre cenas emblemáticas do Cinema Mundial. A animação é desenvolvida de forma experimental, como o Professor Guillem costumava desenvolver com seus alunos. Apesar da referência real das imagens-base, percebe-se um desvincular das manchas e traços da animação. Há movimentos mais soltos, mais abstratos do que nas curtas anteriores.

La Noche Del Océano (2015) é talvez a mais significativa obra de Hernández — e nomeada ao *Prémio Goya*. Utilizando pastel, oscila entre o desenho monocromático e o colorido. Por meio de rotoscopia, Hernández criou a curta inspirada no conto de Robert H. Barlow and H.P. Lovecraft, *The Night Ocean* (1936). Como descreve ela mesma,

> [foi um] *processo muito pessoal, pois comecei* [o trabalho] *em 2013, quando estava grávida de minha primeira filha, María.* [...] *Para isso, mudei completamente meu sistema de trabalho anterior,* [...] *sem delegar a intervalação a ninguém,* [...] *e com*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *muitas mudanças na linguagem plástica, como se fossem diários do próprio pintor que contam a história, do seu ponto de vista subjetivo.* (apud Laguna 2020)

A presença do mar, da água, a ligeireza dos traços e manchas desta animação, mostram-se muito mais abstratas, que as imagens produzidas até a altura. Há um outro "espírito" neste trabalho: mais intimista e fluido.

Por outro lado, em *Impromptu* (2017) percebe-se novamente a idolatria ao Cinema. Mais "concreto" que a obra anterior, esta é baseada em vários trechos do cinema, ou de técnicas e imagens icónicas das Artes (gráfica e do movimento). Nesta curta, são os movimentos e seus efeitos que criam a "abstração" da imagem visionada.

A influência do período do *Pré-Cinema* (Furniss 2006), foi uma consequência de estar a ensinar "História da Animação" na UPV, sendo realizado em associação com uma *start-up* da universidade (Laguna 2020).

A sua mais recente produção, *Esfinge Urbana* (2020), é de todas a mais "contemporânea" uma vez que é resultado da sucessão de muitas fotografias da cidade de Valência. Notadamente, de *graffitis* e de intervenções urbanas encontradas pela cidade. É uma homenagem aos artistas de *Street Art* de Valencia, sendo um dos projetos selecionados na convocatória *#CMCVaCasa 2020* do *Consórcio de Museus da Comunidade Valenciana*.

Apesar de serem registos de imagens "objetivas" — rostos, animais, símbolos diversos –, com o tempo cria-se um tipo de "efeito" caleidoscópico irregular, onde a imagem central permanece no ecrã, enquanto todo o entorno torna-se "abstrato". De certa forma, é uma obra alinhada à anterior, uma vez que trabalha com a sucessão das imagens de forma repetitiva, como exercícios animados. Porém, como as curtas anteriores, há uma "*mirada*" feminina na escolha dessas imagens. Assim como, na forma como estas são dinamizadas em suas sucessividades, dentro da cadência da música de fundo — *Maktub,* de Gabriel de Paco. A predominância de imagens "femininas" também se destaca.

Suas obras receberam vários prémios e foram selecionadas em festivais especializados como, os festivais de *Annecy*, *Bruxelas*, *Anima Mundi* (Brasil), *Anifest* (República Checa), sendo exibidas em mais de 30 países.

O Regime Noturno da Imagens na Obra de Hernández

O trabalho de Gilbert Durand é extremamente denso e detalhando, porém, o foco deste estudo é restrito ao *Regime Noturno das Imagens*, por ele desenvolvido. Pois, segundo o próprio Durand "pode-se dizer que não há luz sem trevas, enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência simbólica própria" (1997:67).

De partida e sucintamente, para Durand, o *Regime Noturno das Imagens* (como o *Diurno*) "não são agrupamentos rígidos de formas imutáveis" (2002: 64), mas cada qual abarca conceitos, símbolos e significados inerentes à *Noite* (assim como, ao *Dia*). Portanto, no *Regime Noturno* há a escuridão, o mistério, o "cair", a morte. É um conceito tão mais complexo, que Durand lhe destina 183 páginas, do seu livro "Estruturas Antropológicas do Imaginário" (1997), de um total de 551 páginas. Ao longo desse capítulo específico, o autor faz ligações entre *morte-eufemização-mulher-noite-água-poço-lua-mãe-interior-imaginação--ilusão* (*Maya*)*-receção-centralização-animais-geração-repetição*, entre outros (Durand 1997: 214-60).

Assim, sendo, o *Regime Noturno das Imagens* se faz presente, e coerentemente na obra de Hernández, pelo simples facto de estarem em causa obras de uma artista feminina, que cria a partir de sua bagagem de vida e ponto de vista, que não poderiam ser de outra natureza, senão também femininos. E Durand vincula, como em todas as culturas basilares (Mitologias Grego-romanas, Egípcia, Africanas, Indianas, entre outras), o feminino à noite, e o masculino ao dia.

Com o objetivo de destacar alguns símbolos noturnos (destacados pelo autor), e concomitantemente fazer a conexão com a obra de Hernández, apresentam-se algumas citações de Durand. Seguidas pelas obras que trabalham com os referidos símbolos, e algumas ilustrações:

> [...] *a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia. As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo, e entra quase todos os primitivos como entre os indo--europeus ou semitas "conta-se o tempo por noites e não por dias".* [...] *As trevas são sempre caos e ranger dos dentes.* (Durand 1997:91-2)

Este ambiente trevoso e temporal é encontrado nas curtas, *El Gato Baila Con Su Sombra* (2012) (Figura 1), *La Noche del Océano* (2015) (Figura 2).

> *O peixe é quase sempre significativo de uma reabilitação que indica figuras onde uma metade de peixe vem completar a metade de um outro animal ou de um ser humano. A deusa lua [...] tem muitas vezes uma cauda de peixe.* (Durand 1997: 216)

São símbolos que Hernández utiliza em *La Noche Del Océano* (2015) (Figura 3), *Impromptu* (2017) (Figura 4) e *Esfinge Urbana* (2020) (Figura 5).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Still de *El Gato Baila Con Su Sombra* (Maria Hernández, 2012).
Figura 2 · Still de *La Noche Del Océano* (Maria Hernández, 2015).

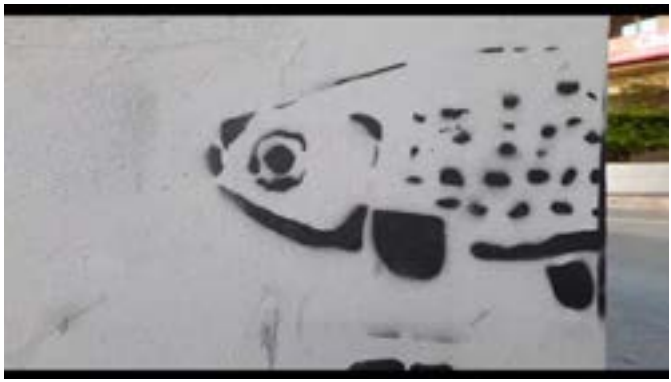


Figura 3 · Still de La *Noche Del Océano* (Maria Hernández, 2015).
Figura 4 · Still de *Impromptu* (Maria Hernández, 2017).
Figura 5 · Still de *Esfinge Urbana* (Maria Hernández, 2020).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> [...] *essa inversão que inspira toda a imaginação da descida e especialmente o 'complexo de Jonas". O Jonas é a eufemização do engolimento e, em seguida, antífrase do conteúdo simbólico do engolimento. Transfigura o despedaçamento da voracidade dentária num suave e inofensivo sucking,* [...] (Durand 1997:206)

E onde

> *O primordial e supremo engolidor é o* [...] *mar* [...] *. é o abyssus feminizado e materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade.* (Durand 1997:225)

A "redução" da intensidade das mensagens, a presença da água e o "engolir" são encontrados em La Flor Carnívora (2009), La Noche Del Océano (2015). E mesmo em Impromptu (2017), onde o movimento circular parece "engolir" as figuras que surgem (e depois reaparecem no looping da animação).

> *A própria água, cuja intenção primeira parece ser lavar, inverte-se sob a influência das constelações noturnas da imaginação: torna-se veículo por excelência da tinta.* [...] *Ao mesmo tempo que perde a limpidez, a água "espessa-se", oferece à vista "todas as variedades da púrpura, como cintilações e reflexos de seda de furta-cores".* (Durand 1997:222)

A água e seus movimentos são uma presença quase constante no trabalho de Hérnandez. Seja como "água" em si mesma, seja pelo movimento ondular, cíclico. Como em *La Noche Del Océano* (2015) e *Impromptu* (2017).

> *O espaço circular é sobretudo o do jardim, do fruto, do ovo ou do ventre, e desloca o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade.* [...] *A esfericidade, aqui, é sobretudo a potência emblemática do redondo, o poder de centrar o objeto* [...] (Durand 1997:248).

A esfericidade, o círculo geométrico, o movimento cíclico estão presente principalmente em *Impromptu* (2017) (até mesmo pela utilização dos efeitos óticos do *Pré-Cinema*) e *Esfinge Urbana* (2020).

> *Por fim, há um aspecto que liga fortemente o centro e o seu simbolismo à grande constelação do Regime Noturno: a repetição. O espaço sagrado possui esse notável poder de ser multiplicado indefinidamente.* [...]. *O homem afirma assim o seu poder de eterno recomeço, o espaço sagrado torna-se protótipo do tempo sagrado.* (Durand 1997:249)

Outro aspeto abordado por Durand, e encontrado em maior grau nas obras: a repetição de pequenas sequências, os ciclos animados. *Impromptu* (2017) e *Esfinge Urbana* (2020) são exemplos do uso contínuo de "repetições".

Figura 6 · Still de *El Gato Baila Con Su Sombra* (Maria Hernández, 2012)
Figura 7 · Still de *La Noche Del Océano* (Maria Hernández, 2015)
Figura 8 · Still de *Impromptu* (Maria Hernández, 2017)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

3. Conclusão

Como é possível constatar, muitos dos elementos representativos do *Regime Noturno* das imagens, apresentados por Durand, podem ser frequentemente encontrados nas obras de Hernández. E que estas se metamorfoseiam ao longo do tempo. Suas duas primeiras curtas (*Retrato de D e La Flor Carnívora*), se destacam das seguintes tanto na forma quanto no conteúdo. É como um período de procura pela sua forma particular de expressão. Mas a partir de *El Gato Baila Con Su Sombra* (2012) parece encontrar esse caminho.

O progredir artístico segue, utilizando elementos do *Regime Noturno* das imagens, como mencionado no segmento anterior. E isso, mesmo quando parece estar no *Diurno*, como é o caso de *Esfinge Urbana* (2020) — com o seu movimento ativo, a verticalidade de muitas formas, a luz do dia com a estética e a objetividade das imagens fotorrealistas. Contudo, as figuras captadas pela câmara são em sua maioria pertinentes ao *Regime Noturno:* circulares, centradas, de animais, de símbolos e de rostos (femininos em grande parte). Assim como ainda se percebe a *repetição* — que cria o efeito animado nesta curta. Além de uma visão indefinida das formas, a redor da imagem central de cada frame sucessivo, como mencionado. Esse conjunto, de certa forma, torna a curta meta-linguística, pois mostra através de si como é criada a visualização da animação (sucessão rápida das fotografias).

Outro aspeto a ser considerado é a própria bivalência do trabalho de Hernández, com as imagens filmada e animada. É possível considerá-la como sendo um embate, ou uma oscilação entre "real" (imagem real) e "ilusório" (imagem desenhada, pintada), ou *Regimes Diurno* e *Noturno*, respetivamente. O que também, sob determinado ponto de vista, demonstra a progressão do desenvolvimento de seu trabalho. Ou seja, percebe-se o evoluir em direção (aparente) à imagem filmada, real (ao *Regime Diurno*). Notadamente, ao se observar os seus dois mais recentes trabalhos — *Impromptu* (2017) e *Esfinge Urbana* (2020). Porém, estes apresentam um maior distanciamento de um guião pré-formatado, de uma mensagem mais ou menos objetiva — o que se encontra nos trabalhos anteriores. A própria curta *Esfinge Urbana* (2020) nas suas repetições, ainda "quebra" com a ilusão do movimento perfeito, já que trabalha somente com a sucessão de fotografias.

É muito interessante também perceber que, na sua obra de maior destaque, *La Noche Del Océano* (2015), em que Hérnadez fala da "noite" e da "água", é mais intimista, e a artista estava grávida. Ou seja, "redonda", "centrada", e literalmente, "com água dentro de si". E foi exatamente a curta que animou

integralmente. A obra mais *noturna*, no seu momento *noturno* (tendo como referência o trabalho de Durand).

Portanto, a obra de María Lorenzo Hernández se apresenta como resultado do trabalho de uma mulher de sua época. Uma das muitas mulheres ativas como artista, professora e pensadora de sua Arte. Que se expressa, vive e trabalha sendo coerente e se desenvolvendo alinhada com a sua natureza, mesmo durante o "dia".

Agradecimentos
Meus sinceros agradecimentos à própria Hernández, Maria. A artista gentilmente cedeu me o uso das imagens, links de suas obras (integrais) para a redação deste artigo, além de esclarecer sobre alguns detalhes de sua vida.

Referências

Durand, Gilbert (1995) *A Imaginação Simbólica*. Lisboa: Edições 70 LDA. ISBN: 972-44-90902-3.

Durand, Gilbert (1997) *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0595-1.

El Gato Baila Con Su Sombra (2012). Realização: María Lorenzo Hérnandez. Espanha: Grupo animación Arte e Industria, Universitat Politècnica de València. Digital, 5:30 min. [video] [Consult. 2020-12-15] Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=oeN94ITdLdE

Esfinge Urbana (2020). Realização: María Lorenzo Hérnandez. Espanha: Espanha: Enrique Millán. Digital, 4:53 min. [video] [Consult. 2020-12-15] Disponível em URL: https://vimeo.com/373224985

Furniss, Maureen (2014) "Early Motion Devices". In The Animation Bible: A guide to everything — from flipbooks to Flash. London: Laurence King Publishing. 114-127pp.ISBN 13: 978-1-85669-550-3.

Impromptu (2017). Realização: María Lorenzo Hérnandez. Espanha: Espanha: Enrique Millán. Digital, 11:00 min. [Consult. 2020-12-15] Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=52AMJQ9mLZM

La Flor Carnívora (2009). Realização: María Lorenzo Hérnandez. Espanha: NeuroMedia S.L. Digital, 8:40 min. [Consult. 2020-12-15] Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=CvWPkvUVU9c

Laguna, Ray (2020) "Entrevista a María Lorenzo Hernández". *Animación para Adultos* [em linha] [s.d]. [Consult. 2020-12-10] Disponível em URL: https://animacionparaadultos.es/entrevista-a-maria-lorenzo-hernandez/?fbclid=IwAR2KDOolQzDGuPkBWN-Awx9sx09cdQjNbAqZFrWAqLhqAVfgvmB-CXsCvZM

La Noche Del Océano (2015). Realização: María Lorenzo Hérnandez. Espanha: Enrique Millán. Digital, 12:00 min. [Consult. 2020-12-15] Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=JItZJP7MRxE

Retrato de D (2004). Realização: María Lorenzo Hérnandez. Espanha: Departamento de Dibujo, da Universidadt Politécnica de Valencia. 35mm, 8:20 min. [Consult. 2020-12-15] Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=0CBaiMSO-1c

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Nota biográfica

Eliane Muniz Gordeeff é Professora/Tutora EAD do Curso de Graduação Tecnológica Design Gráfico Ilustração e Animação Digital; designer, animadora, diretora de arte e sócia-diretora no Quadro Vermelho Produções. Bacharel em Desenho Industrial, habilitação Programação Visual, Universidade Federal do Rio de Janiero (UFRJ), Brasil (1994); Mestre em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janiero (UFRJ), Brasil (2009/2011) Doutora, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (FBAUL), Portugal (2015/2018).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Debris: un ejemplo de recolección

Debris: an example of harvesting

EVA MONROY PÉREZ

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de pintura, Rúa da Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Galicia, España.

Resumen: Este artículo se centra en el estudio de la obra de la artista sevillana Julia Llerena en relación a la práctica artística de la recolección de detritus. El objetivo del artículo se centra en desplegar las principales ideas que surgen en torno al concepto de recolección y acumulación de objetos a través de la obra de Julia Llerena dejando entrever la mirada de la artista como arqueóloga del presente. La práctica de la recolección es una tendencia artística actual en la que se encuentran diversos referentes de artistas que trabajan en este ámbito a nivel mundial fruto de los descartes de objetos, desperdicios y basura en general que generan las sociedades consumistas contemporáneas.

Palabras clave: recolección / detritus / acumulación / arqueología contemporánea.

Abstract: *This article focuses on the study of the work of the Sevillian artist Julia Llerena in relation to the artistic practice of collecting detritus. The aim of the article focuses on displaying the main ideas that arise around the concept of collection and accumulation of objects through the work of Julia Llerena, revealing the gaze of the artist as an archaeologist of the present. The practice of collecting is a current artistic trend in which there are various references of artists who work in this field worldwide as a result of the discarding of objects, waste and garbage in general that contemporary consumerist societies generate.*

Keywords: *collection / detritus / accumulation / contemporary archeology.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Observaciones generales

El avance descontrolado del tardocapitalismo actual trae excesos de todo tipo. La superabundancia convierte lo novísimo en obsoleto y desfasado llevándolo a un estado de detritus a una velocidad cada vez más vertiginosa. La incapacidad de sentir el presente debido a la velocidad en la que suceden los acontecimientos y la superficie cambiante de nuestra realidad más inmediata provocan una sensación de pérdida de sentido individual y social. Además a esta sensación de desamparo habría que añadir el problema de suma actualidad medioambiental que genera la proliferación descontrolada de objetos y su consecuente desecho. Parece que el mundo sucumbe a la problemática de la acumulación en su sentido más despectivo.

En este contexto se puede hacer una lectura de la artista sevillana Julia Llerena (1985) que en línea generales propone una mirada fija en el suelo, a saber, una recolección de todo tipo de desechos que llamen su atención. Esta recolecta de despojos en zonas tanto urbanas como naturales se enmarca dentro de una tendencia artística de actualidad que tiene su origen remoto en el ready made duchampiano, el dadaísmo, el Nuevo Realismo y el apropiacionismo. Lo cierto es que esta forma de trabajar parece intensificarse a partir de la década de los noventa con el asentamiento definitivo y más grotesco del capitalismo más avanzado. Existen una serie de referentes como Portia Munson, Mark Dion, Ai Weiwei, Song Dong, Ursula Stalder, Anu Tuominen entre muchos otros que parecen trabajar también esta línea. Julia Llerena comienza esta línea de trabajo a partir de 2013 en relación al máster sobre Creación e investigación que cursa en la Universidad de Complutense de Madrid. Desde entonces ha realizado numerosas exposiciones destacando su primera exposición individual en 2018 bajo el título "El todo como objeto" como parte del circuito *Art Nou* así como "Palabras, menos una" en la Cibrian Gallery (San Sebastián, 2020).

En este artículo se ofrece unas pinceladas de la recolección como metodología artística a través de las obra de Julia Llerena. Así, se puede enlazar la obra de la artista sevillana dentro de otras tendencias en el arte actual como el arte del archivo, el artista como arqueólogo, como coleccionista, el arte del reciclaje, etc.

2. De la recolección como trabajo de campo

Partir de la recolección implica lanzarse a la búsqueda de los objetos con un *modus operandi* parecido al que planteó el dadaísmo y la deriva situacionista. Un devenir, un vagar; establecer un recorrido por un lugar dejando que el propio azar te lleve al encuentro del objeto. De una forma muy ilustrativa lo comenta la artista en su página web: "Caminar es una acción que te enfrenta a una realidad

Figura 1 · Julia Llerena, *El todo como objeto,*2018. Fragmentos de objetos encontrados sobre baldas de madera, tamaño variable.,Galería RocioSantaCruz, Barcelona. Fuente: https://rociosantacruz.com/exposiciones-rsc/julia-llerena-el-todo-como-objeto/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

que se acerca. En el proceso de caminar en la vida cotidiana nos desconectamos del momento presente; apenas lo percibimos porque nos enfocamos en otros asuntos". (s.f., párr.1). Julia Llerena se aferra a una mirada atenta y de búsqueda continúa. Una mirada hacia abajo, una mirada de extrañeza enfocada en las cunetas, en los bordillos, en las orillas; aquellos lugares de marginalidad donde van a parar los despojos de la sociedad capitalista. O como hace referencia Óscar Calavia en su reciente libro *Basura. Ensayo sobre la civilización del desecho* a aquellas "zonas de ambigüedad" (2020, p. 36-37) donde tiende a acumularse la basura; intersticios, huecos, brechas... En este sentido Llerena mete el dedo en la llaga sacando lo que la sociedad esconde y deja velado.

Es una forma de caminar que exige concentración en los pequeños detalles o como dice la artista es una forma de conexión entre el individuo y el universo. En su pieza *Pensamiento inter-estelar* (2014) Llerena recoge todo tipo de detritus desde fragmentos de cristales, cascotes, restos de cerámica, tornillos... En definitiva, restos de objetos sin valor que por algún motivo le atraen y los rescata para guardarlos metódicamente (figura 1). La artista comenta la primera vez que realizó el gesto de agacharse para recoger una piedra porosa con forma de meteorito. Por aquel entonces dedicaba al paseo 40 minutos al día y fue ahí en ese preciso momento cuando empezó su vínculo con los objetos. Julia Llerena ejerce en cada uno de los paseos una mirada atenta y de extrañeza ante lo encontrado; como un niño cuando va descubriendo el mundo.

3. Aproximación al campo de la arqueología contemporánea

Este desenterramiento de lo velado, del residuo, del detritus se acerca a una forma de trabajar muy parecida a la metodología propia del arqueólogo y antropólogo. El arqueólogo rescata al objeto de tiempos pretéritos, lo desentierra con sumo cuidado para ofrecer a lo olvidado una nueva interpretación histórica. Con el artista recolector pasa algo similar puesto que otorga a la basura un nuevo significado. Marc Augé sostiene que para observar lo contemporáneo es necesario ponerse las lentes de antropólogo. En este sentido, Hal Foster (2001:186) rescata de Walter Benjamin la idea de "artista como productor". Foster equipara el arte con las disciplinas de la antropología y la sociología en la medida que todas ellas se mueven en el "campo ampliado de la pintura". También Ana María Guash hace mención a esta comparación subrayando la idea de que tanto el arte como la antropología realizan un trabajo contextual a través de una labor experimental recogiendo y archivando lo cotidiano (2016:137-8). Para Julia Llerena los paseos por el parque y las calles se convierten en verdaderos espacios de investigación. Ya a principios de los 90 los arqueólogos William

Rathje y Cullen Murphy publicaron el libro *Rubbish! The Archaeology of Garbage* como una suerte de reivindicación de la basura como lugares del saber para el avance en el conocimiento antropológico. Y es que en este punto coinciden la mayoría de pensadores contemporáneos que la basura será la herramienta más prestigiosa para los futuros arqueólogos.

Precisamente esta tendencia antropológica y arqueológica también se emparenta con el acto de archivar. Siguiendo el artículo "Archivo y entropía" (2013) Carmen Bernárdez se fija en esta forma de trabajar hablando del término archivo, pero como archivo de objetos. En este artículo la historiadora distingue dos formas de guardar lo acumulado, a saber, una forma que tiene que ver con la entropía, con el desorden y el caos; y, todo lo contrario, otra forma que guarda de forma ordenada, taxonómica y archivística. Esta última es la que refleja la manera de trabajar de Julia Llerena guardando con sumo rigor lo recolectado y clasificando los detritus en su estudio a través de las propiedades específicas de los materiales. Clasificar es una manera de reordenar el mundo al más puro estilo George Perec en su libro *La Vida: instrucciones de uso* (1986). El escritor intenta reformular el mundo a través de una nueva ordenación de los objetos de su casa. Las clasificaciones nuevas plantean un nuevo entendimiento de la realidad. Así, también lo enlaza el comisario y crítico de arte Jesús Alcaide en un texto escrito a propósito de la exposición "Los lugares de un ardid" y que se puede encontrar en la página personal de Julia LLerena: "Recopilar, ordenar, estructurar, poner en otro lugar ciertos elementos para que cuenten otras historias. Cambiar el contexto, es cambiar el sentido, alterarlo, dislocarlo. A no es siempre A. B no en todos los sitios puede serlo." (2018, párr.2)

Siguiendo con la asociación del arte recolector con la arqueología, Alfredo González Ruibal, arqueólogo contemporáneo del CSIC, en su conferencia para "Post-Arcadia" en el CENDEAC (2018) propone desde su disciplina un vínculo con el arte contemporáneo. Precisamente alguna de las conexiones que propone se encuentra en la línea de este artículo: el desecho, la recolección y la acumulación de los detritus.

4. Del estudio al museo: puesta en escena

Esta forma de archivación también recuerda a los antiguos gabinetes de las maravillas de la ya avanzada Edad Moderna; época de grandes descubrimientos, de novedad y admiración. En los gabinetes se guardaban por temáticas todo tipo de objetos exóticos o extraños que llamasen la atención del coleccionista. Lo importante a tener en cuenta en estos gabinetes es la propuesta de ordenación donde de forma individual se propone una nueva forma de entender el

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 2 · Julia Llerena, *Siderurgia* (detalle),2015. Objetos encontrados, lámparas de lectura y madera, medidas variables.,Stand ABC, ARCO, Madrid. Fuente: http://www.juliallerena.com/index.php/projects/pensamiento-inter-estelar/

mundo; pequeños *teathrus mundi* que intentan explicar o comprender el universo a través de lo minúsculo. Esto es, desde lo micro entender lo macro.

En este punto Didi Huberman organiza en el Museo Reina Sofía de Madrid (2010) una exposición titulada "Atlas, ¿cómo llevar un mundo a cuestas?" en la que reflexiona sobre los cambios planteados en la manera de entender el mundo que ha propuesto la modernidad. En una época donde todo parece multiplicarse, las figuras como la analogía y la comparación parecen postularse como herramientas idóneas para la comprensión de esta nueva realidad. Didi Huberman propone la mesa como el lugar ideal para que estas analogías puedan darse. La horizontalidad de la mesa propone un espacio libre, de cambio, de *working progress*; confrontándolo al espacio de la pared vertical donde se cuelgan tradicionalmente los cuadros ya acabados. A la manera más surrealista de Lautréamont: "[...] bello como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas."(2004, p. 295) La superficie horizontal es el lugar idóneo para el collage y la búsqueda de nuevas relaciones. Julia Llerena en su pieza Siderurgia (2015) (Figura 2) dispone sobre una mesa trozos de vidrio, tuercas, fragmentos de adoquines, etc. La mesa funciona aquí como horizontal paralela al suelo. Como si con un cúter se pudiese hacer un recorte al pavimento lleno de detritus y elevarlo como un pedestal. Recuerda, siguiendo también a Didi Huberman, al mosaico romano de *Asarôtos oikos* en el que está representado los restos de la comida de un banquete. Julia Llerena también se centra en los restos de lo insignificante, de lo que nadie se fija, de aquellas cosas que perduran en las esquinas marginales. Los presenta como objetos de estudio con una iluminación puntual y dramática despertando la curiosidad del espectador. Julia Llerena crea su propia constelación.

En todo artista recolector hay una obsesión con el orden y la taxonomía. A la manera presocrática Julia Llerena realiza su propia cosmogonía: un intento de reordenación del mundo para darle su propio sentido. Es un orden subjetivo, al fin y al cabo, con el que la artista dispone los fragmentos encontrados como un nuevo alfabeto. Exige al espectador que ejerza una mirada lenta en la que debe descubrir un nuevo lenguaje. Así por ejemplo en su instalación titulada *La habitación propia* o *Palabras, menos una* (ambas del 2020) la artista juega expresamente con la idea de relacionar los fragmentos encontrados con el lenguaje (Figura 3 y Figura 4). Dispone los elementos como forma de escritura espacial como si jugase con un alfabeto enigmático. La incógnita se encuentra en el nexo velado. Los nexos son los elementos lingüísticos que dan sentido al lenguaje o por lo menos ayudan a una significación clara. El nexo para Julia son las cuerdas que unen los detritus o las baldas que lo sostienen (lectura lineal). Otras veces

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Julia Llerena, *La habitación propia*,2020. Objetos encontrados y madera, medidas variables.Dentro de la exposición Between debris and things,CCCC Centre del Carme. Sala 2, Valencia. Fuente:http://www.juliallerena.com/index.php/la-habitacion-propia/

Figura 4 · Julia Llerena, *La palabra, menos una*, 2020. Fragmentos de objetos encontrados y alambres.,Galería Cibrián Gallery, San Sebastián. Fuente: http://www.juliallerena.com/index.php/la-palabra-menos-una/

el nexo es la propia yuxtaposición de elementos que proponen una lectura más caótica saltando de un objeto al otro. El orden de ese lenguaje que propone Llerena es de orden poético. Los objetos se ciñen al ritmo que la artista les dispone en el espacio, creando de esta menera instalaciones de un ambiente recogido, casi místico. Los escombros, los detritus, la basura pasan de la esquina marginal al pedestal de la contemplación artística.

Conclusiones

Se puede enmarcar la obra de Julia Llerena dentro de una tendencia estética contemporánea y mundial en relación a la recolección y la acumulación de diferentes objetos, detritus o basura descartada. Se propone a Julia llerena como una artista recolectora ceñida a una metodología de trabajo muy específica incluso dejando entrever las huellas de un cierto ritual metodológico. Por un lado, la importancia del caminar que como se ha dicho responde a la necesidad de establecer una mirada atenta que vaya más allá de lo cotidiano, rescatando del suelo los objetos que la sociedad ha rechazado. A las caminatas recolectoras le sigue la custodia y ordenación de los fragmentos hallados; un orden que responde a las formas, al tamaño y materiales. De lo taxonómico se pasa a la puesta en escena a través de la técnica del montaje.

Julia Llerena actúa como una arqueóloga contemporánea rescatando los detritus de lo velado por el capitalismo. Precisamente como el término griego de *alétheia* que significa des-velamiento, Llerena redescubre estos objetos descartados para otorgarles una nueva significación. A través de lo insignificante consigue conectar lo micro con lo macro e intentar conectar lo minúsculo con el universo.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Alcaide, J. (2018,). "Los secretos de un ardid. Julia Llerena". [Consult. 2021-02-10] Recuperado de https://lamadraza.ugr.es/evento/exposicion-los-secretos-de-un-ardid/

CENDEAC (Producer), & . (2018, Mayo 2,). *Alfredo gonzález ruibal_ antropoceno, arte y arqueología*. [Video/DVD] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=cqEywnYlEIA

Bernárdez Sanchís, C. (2013). "Archivo y entropía". In F. J. Arnaldo Alcubilla (Ed.), *Modelo museo. El coleccionismo en la creación contemporánea* (pp. 101-116). 2013: Universidad de Granada.

Calavia, Ó. (2020). *Basura. Ensayo sobre la civilización del desecho* (Primera ed.). Logroño: Pepitas de calabaza.

De Lautréamont, I. (2005). *Los cantos de maldoror* . Madrid, España: Cátedra.

Didi- Huberman, & G. (2010). *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: Museo Reina Sofía.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global. 1989-2015* (Primera ed.). Madrid: Alianza Editorial.

Llerena, J. (2015). Siderurgia. Madrid: ARCO. [Consult. 2021-02-10] Recuperado de http://masdearte.com/especiales/julia-llerena/

Perec, G. (1986). *Pensar-clasificar* (Primera ed.). Barcelona, España: Gedisa. Recuperado de http://data.theeuropeanlibrary.org/BibliographicResource/2000065007136

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Beleza, poesia, reflexão: José Jorge Letria e André Letria em A Guerra

Beauty, poetry, reflection: José Jorge Letria and André Letria in A Guerra

FERNANDA MARIA OLIVEIRA ARAUJO & EGIDIO SHIZUO TODA

Resumo: Pretende-se com este artigo visitar A Guerra (Pato Lógico, 2018) de José Jorge Letria e André Letria, livro de força poética que aproxima poesia e ilustração primorosamente. Com vista a identificar as características que o elevam à classificação de livro-álbum lírico, as possíveis emoções e reflexões que evocam da combinação do texto poético do autor José Jorge Letria com as imagens do ilustrador André Letria serão analisadas. Publicações do livro-álbum lírico com sua especificadas que o diferenciam do álbum ilustrado e do livro álbum-narrativo crescem no mundo editorial, mas por vezes são simplistamente classificados.

Palavras chave: livro-álbum lírico / poesia / ilustração.

Abstract: *The aim of this article is to visit A Guerra (Pato Lógico, 2018) by José Jorge Letria and André Letria, a book of poetic strength that exquisitely brings poetry and illustration together. In order to identify the characteristics that elevate it to the classification of a lyrical picture book, the possible emotions and reflections that evoke the combination of the poetic text of the author José Jorge Letria with the images of the illustrator André Letria will be analyzed. Publications of the lyrical picture book with its specifications that differentiate it from the illustrated album and the book-narrative grow in the publishing world but are sometimes simply classified.*

Keywords: *lyrical book-album / poetry / illustration.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

O presente artigo apresenta o livro A Guerra (Figura 1) de José Jorge Letria e André Letria publicado pela Editora Pato Lógico em 2018 destacando os aspetos que o elevam à classificação de livro-álbum lírico. Faz-se simplista demais a classificação de álbum ilustrado a um livro de tamanha força poética, que aproxima poesia e ilustração primorosamente.

A brevidade e a fragmentação dos textos de José Jorge Letria combinadas à sequência de ilustrações em páginas duplas sem limites de margens de André Letria interatuam na criação de sentido (Figura 2).

A estreita interação entre a linguagem verbal e visual e a qualidade imagética são características do álbum ilustrado. Do mesmo modo o livro-álbum lírico carrega tais características, porém, para além de uma narrativa, combina poesia com imagens que evocam emoções, reflexões filosóficas e reflexões pessoais no leitor. Tal potencialidade advém tanto da linguagem poética quanto da expressividade imagética combinadas harmoniosamente. Como em um diálogo entre pai e filho (que de fato são), o pai autor José Jorge Letria com o texto e o filho ilustrador André Letria com a imagem conduzem o leitor ao cerne das guerras, tal como são, sombrias, malignas e danosas.

José Jorge Alves Letria, poeta, dramaturgo, ficcionista e jornalista, nasceu em Cascais em 1951. De carreira extensa no jornalismo, atuou como redator e editor em jornais como "Diário de Lisboa", "República", "Musicalíssimo","Diário de Notícias" e "Jornal de Letras", além de passagens no rádio, na TV e na educação. Sua vasta obra literária foi distinguida com inúmeros prêmios: dois Grandes Prémios da APE (conto e teatro), com o Prémio Internacional Unesco (França), com o Prémio Aula de Poesia de Barcelona, com o Prémio Plural (México), com o Prémio da Associação Paulista de Críticos de Arte (São Paulo), com um Prémio Gulbenkian, com o Grande Prémio Garrett da Secretaria de Estado da Cultural, com o Prémio Eça de Queirós-Município de Lisboa por duas vezes, com o Prémio Ferreira de Castro de Literatura Infantil por três vezes, com o Prémio "O Ambiente na Literatura Infantil" por três vezes, com o Prémio Garrett, com o Prémio José Régio de Teatro e com o Prémio Camilo Pessanha do IPOR, dentre outros. O essencial da sua obra poética encontra-se condensado nos dois volumes da antologia "O Fantasma da Obra", publicados em 1994 e em 2003.

André Letria desde 1992 atua como ilustrador contribuindo para publicações periódicas e com ilustrações para livros infantis. Nascido em Lisboa em 1973, assim como o pai José Letria tem livros publicados em diversos países e ganhou muitos prêmios até então como Prémio Nacional de Ilustração (1999) um Award of Excellence for Illustration, atribuido pela Society for News Design

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Imagem da capa do livro A Guerra (Pato Lógico, 2018) de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: site oficial de André Letria, disponível em: https://andreletria.pt/portfolio/a-guerra/ último acesso em 29/12/2020)
Figura 2 · Imagem de página do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: site oficial de André Letria, disponível em: https://andreletria.pt/portfolio/a-guerra/ último acesso em 29/12/2020)
Figura 3 · A GUERRA RASGA O DIA COMO UMA DOENÇA SUSSURADA E VELOZ. Imagem de página do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

(EUA), GP Gulbenkian de Literatura (2004), Grande Prémio do Nami Concours (2019) concurso internacional de livro ilustrado da ilha coreana de Nami e na categoria profissional venceu a Competição Internacional de Livros Ilustrados Little Hakka na China (2019), sendo os últimos dois pelas ilustrações do livro A Guerra. Em 2010 criou a editora Pato Lógico dedicada essencialmente à edição de livros infantis.

Não é a primeira vez que pai e filho trabalham juntos, a dupla tem uma série de livros publicados como "Lendas do mar" (1998), "Versos de fazer ó-ó" (1999), "Animais Fantásticos" (2004), "Domingo vamos à Luz" (2010), "Avô, conta outra vez", "Se eu fosse um livro" (2011), dentre outros. Essa colaboração criativa que acontece há mais de 20 anos rendeu-lhes prêmios e visibilidade.

A Guerra, livro-álbum lírico

A Guerra (2018) é um livro-álbum lírico composto por um único texto poético, texto este escrito há alguns anos por José Jorge Letria, que não narra uma história, faz denuncia. Denuncia as guerras — todas — suas motivações e consequências. Implicitamente pede paz.

O texto breve, sucinto e poderoso do pai, fragmenta-se timidamente em 17 versos distribuídos em 64 páginas em meio às grandes imagens simbólicas e expressivas do filho. Os elementos textuais surgem disseminados ao longo do volume (SILVA, 2011), e em uma cooperação especial entre palavras e imagens criam sentido. O texto fragmentado ao longo de todo o volume hora abre espaço para imagem "falar" hora em uma parceria coesa "falam" juntos — texto e imagem, verso e ilustração, pai e filho. O primeiro verso surge na décima página do volume, breve e contido (Figura 3).

Nas páginas antecedentes as ilustrações em página dupla de André Letria mostram o avanço de um animal rastejante, sombrio e dominante. A paleta de cores em tons acinzentados, preto e bege já anuncia que o que vem pela frente não é algo feliz (Figuras 4,5, e 6).

Categorizado como infantojuvenil é um livro para todos os públicos. O texto subjetivo explora as palavras em suas dimensões semânticas valorizando a introspeção, exigindo uma leitura mais atenta e demorada, mais profunda. As imagens que acompanham os textos reforçam a sua mensagem poética, a introspeção e a reflexão. É difícil dizer se o poema gera mais impacto por causa das imagens ou se vice-versa.

As repetições no início dos versos de José Jorge Letria não deixam o leitor se esquivar, resgatam-no a cada página, escancarando a verdade sombria da guerra sem rodeios:

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

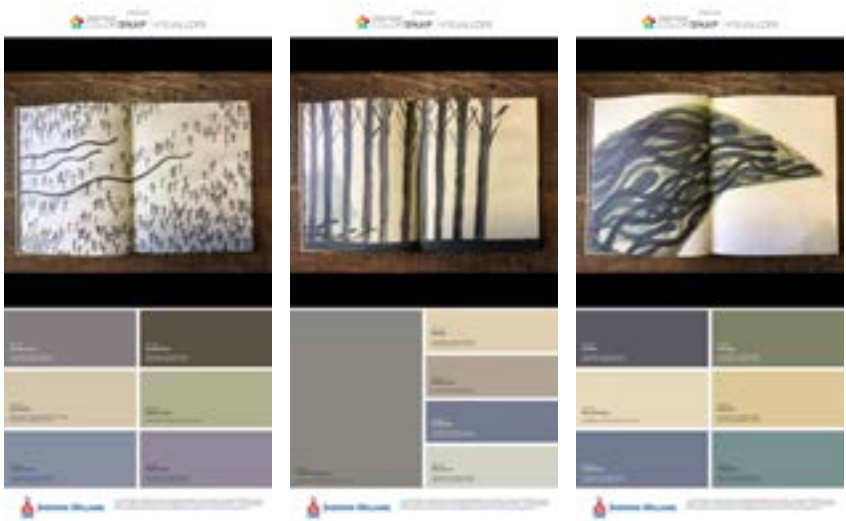


Figura 4 · Análise da paleta de cores com o aplicativo Color Snap. Imagens de páginas do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)
Figura 5 · Análise da paleta de cores com o aplicativo Color Snap. Imagens de páginas do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)
Figura 6 · Análise da paleta de cores com o aplicativo Color Snap. Imagens de páginas do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · A GUERRA É O DESTINO EXATO DA NOSSA AFLIÇÃO.
Imagem de página do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)
Figura 8 · A GUERRA É O ÚTIMO ESCONDERIJO DA MORTE.
Imagem de página do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)

Figura 9 · A GUERRA É O SILÊNCIO. Imagem de página do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)
Figura 10 · Imagem de uma página sem texto do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A guerra alimenta-se de ódio, ambição e rancor.
A guerra invade o sono branco dos inocentes.
A guerra tem todos os rostos da maldade que impõe.
A guerra nunca foi capaz de contar histórias.
A guerra entristece, esmaga e cala.
(José Jorge Letria em A Guerra, 2018)

Ao mesmo tempo as imagens de André Letria por vezes complementam por vezes expandem a aura sombrio, hipnotizando o leitor em símbolos, animais peçonhentos e rastejantes, arsenal de máscaras aviões, bombas, tanques, morte (Figura 7 e Figura 8).

Predominantemente imagem e texto caminham juntos — um verso, uma ilustração. Porém há momentos em que o texto não aparece e a imagem por si só precisa dar conta da expressão lírica. Nos espaços vazios de texto o leitor procura por uma palavra de Jose Letria que o conduza em frente, mas é a imagem que nesse momento mantém a coesão do livro. A imagem sem o texto (Figura 10) exige um mergulho do leitor, que a espera de um texto na página seguinte vê-se diante de uma imagem que diz tanto quanto palavras.

Um livro-álbum lírico exige uma parceria harmoniosa da dupla autor-ilustrador especialmente quando o texto poético nasce antes como foi o caso de A Guerra. A linguagem visual tem que se articular ao texto, reforçando a leitura metafórica, explorando formas, cores e símbolos sem associações literais e não originais. A relação texto e imagem é uma tradução, uma transposição a outro ambiente, o ilustrador tem o desafio de interpreter os signos da palavra e os transportar para outra linguagem sem perder o lirismo original.

Segundo Ana Margarida Ramos em "Ilustrar poesia para a infância: entre as rimas cromáticas e as metáforas visuais" (2014),

> *no âmbito da literatura para a infância, a dimensão lírica é muitas vezes atenuada pela interseção narrativa, com a presença de elementos temporais e nexos causais, objetivando as referências, a prevalência de uma estética da sugestão, reforçada por uma linguagem predominantemente alusiva e plurissignificativa, acentua a força da evocação das imagens que acompanham os poemas* (Ramos, 2014:2).

A Guerra não se rende à interseção narrativa, aos elementos temporais e nexos causais. O brilhantismo do livro e dos autores (pai e filho) está na dimensão lírica sustentada tanto nos versos quanto nas imagens, o que definitivamente o diferenciam de um álbum ilustrado ou álbum narrativo.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Agradecimentos
Os autores agradecem ao Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Ramos, Ana Margarida (2014). Ilustrar poesia para a infância: entre as rimas cromáticas e as metáforas visuais. *Ocnos — Revista De Estudios Sobre Lectura*, (11), 113-130. https://doi.org/10.18239/ocnos_2014.11.06

Machado, Caroline; Menegazzi, Douglas (2018). Histórias para iluminar tempos sombrios: reflexões sobre A Guerra e a memória como cultura de resistência. *Coleção Vozes e Rostos da Literatura Infantojuvenil portuguesa*. Tropelias & Companhia

Neira-Piñeiro, María del Rosario (2012). Poesía e imágenes: una nueva modalidad de álbum ilustrado, *Lenguaje y Textos*. v. 35, p. 131-138.

Neira-Piñeiro, María del Rosario (2013). Can Images Transform a Poem? When I Heard the Learn'd Astronomer: *An Example of a Poetry Picturebook, New Review of Children's Literature and Librarianship*. v. 19, n. 1, p.14-32, 2013. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13614541.2013.751290

Neira-Piñeiro, María del Rosario (2018). Posibilidades de secuenciación de las imágenes en el álbum ilustrado lírico, *Ocnos — Revista de Estudos sobre Lectura*. v. 17, n. 1, p. 55-67, 2018. doi: 10.18239/ocnos_2018.17.1.1527

Silva, S. R. da. Ilustração e poesia: para uma definição/caracterização do álbum poético para a infância, In: SILVA, S.R. *Entre Textos. Perspectivas sobre Literatura para a infância e juventude*. Porto: Tropelias & Companhia, 2011, p. 273-284.

Silva, S. R. da & SASTRE, M. S. O álbum poético em português e em espanhol: sinergia estética entre palavras e ilustrações, *Revista Brasileira de Educação*. v. 22, n. 71, p. 1-24, 2017. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782017227148

Notas biográficas

FERNANDA MARIA OLIVEIRA ARAUJO é artista visual, no campo da ilustração. Graduada em Ciência da Computação, Mestre e Doutora em Educação, Arte e História da Cultura, atua em atelier próprio de ilustração. É pesquisadora e professora de arte e criação em comunicação digital e linguagens da arte.
E-mail: fernanda.araujo@gmail.com

EGIDIO S. TODA é artista visual no campo da fotografia, design e da arte gráfica impressa. Graduado em Comunicação Digital, especialista em comunicação e mídia, Mestre e Doutor em Educação, Arte e História da Cultura, atua em estúdio próprio de fotografia e design gráfico. É pesquisador e professor de arte e criação em comunicação digital, comunicação social e linguagens da arte.
E-mail: egidio.toda@uol.com.br

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O Crime do Padre Amaro (1875) de Eça de Queirós dito por Paula Rego (1997-1999) e redito por Sam the Kid, PacMan e Carlos Coelho da Silva (2005)

O Crime do Padre Amaro (1875) created by Eça de Queirós, saw by Paula Rego (1997-1999) and reshaped by Sam the Kid, PacMan and Carlos Coelho da Silva (2005)

HELENA MARIA DA SILVA SANTANA*
& MARIA DO ROSÁRIO DA SILVA SANTANA**

*AFILIAÇÃO: Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Campus de Santiago, 3810-193 Aveiro, Aveiro, Portugal

**AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico da Guarda, Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto, Av. Dr. Francisco Sá Carneiro 50, 6300-559 Guarda, Guarda, Portugal

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

Resumo: O Crime do Padre Amaro (1875) de Eça de Queiroz, desenvolve um conjunto de temáticas atuais que se encontram elucidadas em diversas obras do cinema, da música, da literatura e das artes visuais. Destas leituras, são exemplo as obras de Paula Rego e as músicas de Sam The Kid, banda sonora do filme da autoria de Carlos Coelho da Silva (2005). Neste trabalho, explanaremos sobre a forma como os autores nos revelam uma sua leitura da sociedade (à época e contemporânea), nos discursos propostos. Os discursos de cor, som e imagem serão o foco da nossa investigação intentando elucidar a obra de Eça e as opções técnico-estéticas de Paula Rego, Sam The Kid e Carlos Coelho da Silva.
Palavras chave: Eça de Queirós / Coelho da Silva / Sam The Kid / Paula Rego / O Crime do Padre Amaro.

Abstract: *O Crime do Padre Amaro (1875), written by Eça de Queiroz, develops a set of current themes that are elucidated in several works of cinema, music, literature, and visual arts. We find some of those examples in some works of Paula Rego, in a song written by Sam the Kid and in the soundtrack of the film, with the same title by Carlos Coelho da Silva (2005). So, in this paper, we will try to explain how the authors reveal their way of reading the society (at the time and nowadays) in the proposed speeches. We will explore discourse, color, sound, and image, that will be the pillar to clarify the work of Eça and the technical-aesthetic options of Paula Rego, Sam the Kid and Carlos Coelho da Silva.*
Keywords: *Eça de Queirós / Coelho da Silva / Sam the Kid / Paula Rego / O Crime do Padre Amaro.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Publicada em 1875, a obra *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queirós foi reconstruída e reescrita pelo seu autor. Desenvolvendo-a, Eça de Queirós debate temas que se mostram, ainda hoje, não só perturbantes, como pertinentes e atuais. Falar de *O Crime do Padre Amaro* é discorrer sobre uma obra representativa da literatura portuguesa e mundial, uma obra que denuncia factos e comportamentos de uma sociedade moralista e patriarcal, regida por um conjunto de cânones ditados pela Igreja Católica à época e que, ainda hoje, enformam uma prática moral e social real. A obra, fonte de inspiração para diversos autores de diferentes áreas artísticas, mormente a pintura, o cinema e a música, retrata, no uso de linguagens exclusivas, um modo de ser e viver de uma sociedade moralizante, repleta de divergências e incongruências, que oprime, humilha e desmerece, mostrando-se injusta e cruel (Queirós, 2002). Se ao nível da criação, o gatilho para a produção artística chega de diferentes fontes, muitas delas inesperadas, no caso de Paula Rego, Sam The Kid e Carlos Coelho da Silva, verificamos que a literatura serve de indutor de muitas das suas opções.

É do conhecimento que Paula Rego se apoia em elementos externos à pintura como fonte de inspiração. Esses elementos nascem da leitura de textos de proveniências diversas, hábito que lhe ficou da infância (Rodrigues da Silva, 2018). Questões de ordem moral, social, ética e religiosa são para a autora

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

temas importantes que urge interpelar. Numa visão distinta da que vulgarmente captamos em outros autores, Paula Rego, sempre crítica na relação que estabelece com os temas que aborda, mostra-se uma singular contadora de histórias, usando uma linguagem não-verbal como forma de expressão. Nela, o uso de uma linguagem inteligível a todos, concorre para a identificação de um conjunto de temas, os mais ocultos da vivência humana. A subversão iconográfica e a inversão das representações tradicionais dos papéis sexuais são, na autora, representativas de uma ação sua contra a ordem patriarcal. Assim, e no caso particular da obra que abordamos:

> *A subversão toma uma dimensão mais significativa [...], atingindo um excesso. [...] Paula Rego utiliza como fonte [...], uma obra fortemente anticlerical, [uma obra que] retrata de forma mordaz as fraquezas e os episódios da comunidade pequeno-burguesa da cidade de Leiria, inscrevendo a história de um amor ilícito entre um padre católico e uma jovem, Amélia*. (Rodrigues da Silva, 2018:15)

Ao utilizar esta obra sem punição e culpa, "a artista [...] adota algo semelhante ao género trágico, pois se Eça se recusou a punir Amaro e a vingar Amélia, a artista irá fazê-lo, para honrar, dignificar e legitimar o seu desejo de mulher [...]." (Rodrigues da Silva, 2018:15)

2. Uma narrativa redita em diferentes enformações de arte

O carácter afirmativo da arte tem, entre outros, a sua origem na afirmação profunda dos instintos de vida, numa luta contra a opressão instintiva, social e pública (Marcuse cit. por Rodrigues da Silva, 2018). Contudo, o mundo por ela enformado, a arte, surge, em muitos casos, reconhecido como uma realidade reprimida, distorcida e forçada. Esta experiência espelha-se em situações extremas de amor, alegria e gratidão, mas também de morte, agressividade, sexualidade, culpa, frustração ou dor mental. A realidade existente, sublimada e transformada em obra de arte, liberta e valida os sonhos que, no caso de Paula Rego, são não só da infância, como da idade adulta, sonhos de amor, superação e liberdade (Rodrigues da Silva, 2018). Neste contexto, a sua pintura surge com uma vitalidade material e emocional excecional. Nela, assoma uma pintura narrativa e figurativa que reconstrói o imaginário fantasmagórico, promovendo um espaço de fantasia, de simbólico, de sonho e de realidade, uma pintura que se enforma como se de uma peça de teatro se tratasse. Neste sentido, a sua obra revela não só um mundo de emoções e afetos, mas também de opressão, medo, vergonha e culpa. Paula Rego retrata uma realidade que se encontra escondida de modo mordaz, desafiante e cru. Ilustra o genuíno, mas também os elementos

intimidantes de uma condição humana e social mais precária. O uso estratégico e subversivo da violência como instrumento de denúncia, uma constante na sua estética e na sua obra, projeta-se num jogo intencional de grandiosa complexidade, concretizando-se num contínuo regresso à infância (Guimarães, 1992).

A sua obra rompe com práticas sociais, políticas e religiosas, com prisões internas, acusa o autoritarismo e o despotismo da cisão sexual onde reina uma hierarquia masculina como ordem natural. Ao afirmar temas como o incesto, o abuso, o imundo, o infame, o aborto, a sexualidade, a ilusão, a autora adentra em terrenos difíceis e indesejáveis, tornando visível o que a cultura ocidental judaico-cristã considera como proibido e infame (Nolasco, 2004). Nos temas que sugere, nas formas e composições que descerra, nos volumes, texturas e cores que exprime, a sua obra surge nivelada pelo grotesco. Grotesco é também o universo de Eça, a narrativa de Carlos Coelho da Silva e os temas da autoria de Sam The Kid e Carlão.

2.1. A série O Crime do Padre Amaro

Em 1998 Paula Rego foi convidada para realizar uma exposição na Dulwich Picture Gallery. Neste contexto, a pintora sentia-se particularmente atraída pelo pintor espanhol Bartolomeu Esteban Murillo, o qual se revelou fonte de inspiração para as obras da série aqui descrita: *O Crime do Padre Amaro* (Rego, 1999). Do conjunto dos quadros que contemplam esta série, antecipamos que:

> *O Anjo (1998) e A Cela (1997) são duas pinturas fechadas e unitárias que apelam à projeção da imagem do corpo. N'O Anjo encontramos a representação de Amélia; Em A Cela, a representação de Amaro. Entre as Mulheres (1997); A Mãe (1997); A Capoeira (1998) e O Embaixador de Jesus (1997) são imagens que apelam à representação de relações.* (Rodrigues da Silva, 2018:18).

Se Eça de Queirós faz, em *O Crime do Padre Amaro*, uma apreciação da ação da Igreja Católica naquilo que concerne a moral e os bons costumes, na sua série, Paula Rego, elabora uma narrativa e usa-a para criticar, de forma subtil, mas igualmente intensa, a Igreja e o poder que esta detém sobre o homem e a sociedade. Neste fazer, realça a falta de integridade e coragem moral de alguns dos seus membros. Simultaneamente, questiona ainda alguns dos seus dogmas, ao olhar a história de Eça pela visão das mulheres, revertendo o destino de todas as que se sentiram abandonadas e traídas por um amor vivido para além de todas as fronteiras da vida, da moral e da sociedade, dos bons costumes.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2.2. O Crime do Padre Amaro de Carlos Coelho da Silva

No que concerne a componente musical do filme da autoria de Carlos Coelho da Silva, os autores da música original — Sam The Kid e Carlão -, descrevem todos os conflitos e esperanças ao longo do texto da canção homónima: *Crime do Padre Amaro* (Sam The Kid, 2005). Resumindo toda a trama, as falsas moralidades, as relações proibidas, o aborto, as relações de poder e dominação, de submissão e traição, esta e as demais propostas musicais incluídas no filme, da sua autoria ou de outros autores da música portuguesa como Mesa, Da Weasel, Clã e The Gift, ilustram e enfatizam a narrativa. Pondo a claro a fragilidade da Igreja no tratamento de questões da mais alta relevância moral, verificamos que quando toca os seus servos, tanto Eça como Sam The Kid e Carlão, têm uma postura fortemente ilustrativa e crítica dos seus comportamentos, focando assuntos essenciais, e, quantas vezes, proibidos, no seio de uma sociedade conservadora à época, e de falsos moralismos, nos tempos atuais. Atuais são também as formas como hoje se abordam os temas propostos, tanto na música de estética e estilo urbanos, como no discurso fílmico de Carlos Coelho da Silva. Aí, tanto o enredo de Eça de Queirós, como a leitura contemporânea de Carlos Coelho da Silva, retratam de forma realista uma sociedade podre e cruel. As relações de poder que sobressaem no discurso das imagens e das palavras, denotam as fragilidades de uma sociedade corrupta e egoísta, demagoga e cruel. Tanto no filme, como nas palavras escolhidas por Sam The Kid, sobressaem os jogos e as tensões resultantes de comportamentos erráticos. Nesse contexto percebemos a tentativa infrutífera de Amaro:

> *tento resistir a esta tentação*
> *por mais que eu queira tenho de dizer que não*
> *se entre nós não pode haver uma relação*
> *não passa mais do que uma forte atracção* (Sam The Kid, 2005)

O pecado e a sedução surgem por Sam The Kid ao descrever a atração física e sexual que cresce aquando do aparecimento e aproximação de Amélia e Amaro:

> *Primeira aparição tua aparência deu boa impressão*
> *[...]*
> *mas não resisto à tentação se não disseres a ninguém*
> *isto é apenas atracção convinha sublinhar bem*
> *antes de ultrapassar a linha que nos tem como amantes, ok?* (Sam The Kid, 2005)

Amaro é um sedutor e a música, nos sons e nas palavras, nas técnicas, nos estilos e nas estéticas, um meio de o mostrar.

Na proposta musical, Sam The Kid introduz, no refrão cantado, um forte leitmotiv ligado à personagem de Amaro. Numa luta constante entre o bem e o mal, numa dualidade que atinge o clímax, verificamos que, quando o texto nos informa do seu devir, o autor, junta ao ritmo das palavras, linhas melódicas que remetem a uma sensualidade e um amor consumado. Os intervalos melódicos, os ambientes sonoros produzidos pela eletrónica, a ornamentação das linhas em torno do mordente, ou seja, a permanência num mesmo som, a cristalização da ação, a paragem produzida na entrega e na sublimação do amor de ambos, é-nos apresentada no texto que narra toda a dinâmica da relação entre Amaro e Amélia. De referir que a dualidade se exibe na natureza dos temas propostos para mostrar as duas naturezas vivenciais, a clerical e a humana: música sacra erudita versus música urbana, o hip-hop e o rap. A estética musical alcança a tipologia das vivências marcadas no filme: a violência das ações, das gentes, dos conflitos e da convivência dos grupos sociais, das etnias e das raças, que se mostram antagónicas e, por vezes, conflituosas nos contactos que lhe são exigidos nos bairros periféricos de uma grande cidade ou capital.

3. Conclusão

"Com a sua arte — a pintura, a litografia e o desenho — [Paula Rego] diz fazer justiça. Sublima o sofrimento sentido na sua infância e, mais tarde, a revolta face a questões político-sociais, transformando em arte os seus aspetos mais sofridos." (Rodrigues da Silva, 2018:13-4) Através da sua música Sam The Kid redesenha o enredo e a trama do filme de Carlos Coelho da Silva. Desperta, nas opções feitas, os elementos descritivos de um conjunto de emoções também expressas por Paula Rego. Simultaneamente, percebemos que os temas de Eça são familiares aos dois: a legitimidade, a autenticidade e a paternidade; o amor, o ódio e o conflito; os vínculos que ligam homens e mulheres; as desigualdades entre sexos, gerações e classes sociais, temas expressos no filme de Carlos Coelho da Silva, e que vemos dimensionados na pintura de Rego e na música de Sam The Kid.

A sua obra espelha uma realidade escondida de forma mordaz, desafiante e crua. Ilustra um lado genuíno, mas também o mais assustador da condição humana. Não se encontra tudo isto na música e nas letras de Sam The Kid e dos outros autores? Sendo o uso estratégico e subversivo da violência como instrumentos de denúncia, não o usam igualmente Sam the Kid e Coelho da Silva? Os meios que utilizam, os ambientes que ilustram, os lugares que premeiam e as

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

personagens que criam, o exagero, o grotesco e a violência que grassam na narrativa, não são eles os componentes de uma realidade que grassa nos ambientes urbanos, relevando as suas necessidades, e toda uma realidade que aí progride e assalta, e que, à semelhança da realidade narrada em *O Crime do Padre Amaro*, se quer desmerecida, escondida e não narrada. Cremos, ter aí encontrado todas as respostas.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Guimarães, J. (1992) "José de Guimarães, Júlio Pomar e Paula Rego. (catálogo)". Porto: Galeria Quadrado Azul.

Marcuse, H. (2007) "A dimensão estética". Lisboa: Edições 70.

Nolasco, A. (2004) "O grotesco na obra de Paula Rego". *Compreender Paula Rego — 25 Perspetivas*. Coleção de Arte Contemporânea, Público Serralves. 2. pp. 144-148.

Pires de Lima, Isabel (2016) "Deslocamentos estéticos na Terra Santa — Eça de Queirós e Paula Rego". *Abril — Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Vol. 8 (16).

Queirós, Eça de (2002) "O Crime do Padre Amaro". Coleção Mil Folhas Público.

Rego, Paula (1999) "O crime do Padre Amaro". Catálogo da exposição do CAM da Fundação Calouste Gulbenkian.

Rodrigues da Silva, Alexandra Sofia dos Santos (2018) *As representações na pintura O Crime do Padre Amaro de Paula Rego: processo criativo e apreciação estética*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Medicina. Universidade de Lisboa.

Sam The Kid (2005) *Crime do Padre Amaro*. [Consult. 2020-10-21] Disponível em URL: https://www.letras.com/sam-the-kid/568388/

Notas biográficas

HELENA MARIA DA SILVA SANTANA estudou Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto. Em 1998 obteve o grau de Docteur na Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV). Desde 2000, desempenha as funções de Professor Auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Pertence à unidade de Investigação INET-md, realizando diversa investigação no domínio da música contemporânea, nomeadamente a música contemporânea portuguesa. Neste sentido, para além de diversos artigos editados como resultado da investigação que realiza em diversas revistas e actas de colóquios, tanto nacionais como internacionais, é coautora do livro (semi)- BREVES. Notas sobre música do século XX, publicado pela Universidade de Aveiro, e autora da sua tese de doutoramento L'Orchestration chez Iannis Xenakis : L'espace et le rythme fonction du Timbre, publicada pelas Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, França e do livro (In) EXISTÊNCIAS do SOM, publicado igualmente pela Universidade de Aveiro.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9258-6410
Email: hsantana@ua.pt
Morada: Departamento de Comunicação e Arte, Campus de Santiago, 3810-193 Aveiro, Portugal

MARIA DO ROSÁRIO DA SILVA SANTANA estudou Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto. Em 1998 obteve o grau de Docteur na Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV). Desde 1999, desempenha as funções de Professora Coordenadora na Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto do Instituto Politécnico da Guarda. Pertence à Unidade de Investigação INET-md, sendo co-autora do Livro (semi)- BREVES. Notas sobre música do século XX, publicado pela Universidade de Aveiro, e autora da sua tese de doutoramento Elliott Carter: le rapport avec la musique européenne dans les domains du rythme et du temps, publicada pelas Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, França. A sua investigação traduz-se ainda na publicação de diversos artigos sobre música contemporânea, análise musical, e sobre as artes na educação. A sua produção inclui igualmente a produção de diversos materiais de natureza audiovisual e de rádio para apoio à lecionação e divulgação da música contemporânea.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4010-1426
Email: rosariosantana@ipg.pt
Morada: Escola Superior de Educação Comunicação e Desporto, rua Dr. Francisco Sá Carneiro 50, 6300-559 Guarda, Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Arte digital e inteligência artificial na poética de Fabrizio Poltronieri

Digital art and artificial intelligence in Fabrizio Poltronieri's poetics

HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM); Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura; Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas. R. da Consolação, 896-916, Consolação, São Paulo — SP, 01302-000, Brasil.

Resumo: Fabrizio Poltronieri é um artista brasileiro que mora em Londres e explora relações entre o acaso criativo e arte computacional. Seu trabalho envolve inteligência artificial, os algoritmos e o estado da arte, que surgem com a aplicação de técnicas ancoradas nos conceitos de *machine learning* e *deep learning* para a criação de narrativas artísticas e autorretratos. Poltronieri dedica sua pesquisa ao desenvolvimento da área de computação criativa e como artista desenvolve processos onde a inteligência artificial colaborativa age em tempo real com a criação em arte. Nesses contextos, são potencializadas as relações entre arte e inteligência artificial. Sua especificidade reside no desenvolvimento da codificação criativa e suas trocas com questões filosóficas. Assim, estabelece diálogos de autorretratos com as linguagens da arte na plataforma digital, alcançando potência criativa nos dispositivos que passam a atuar como campos de pesquisa e produção em arte computacional no cenário artístico contemporâneo.

Palavras chave: arte digital / Fabrizio Poltronieri / inteligência artificial / processos criativos digitais.

Abstract: *Fabrizio Poltronieri is a Brazilian artist who lives in London and explores relationships between creative chance and computational art. His work involves artificial intelligence, algorithms and the state of the art, which arise with the application of techniques anchored in the concepts of machine learning and deep learning to create artistic narratives and self-portraits. Poltronieri dedicates his research to the development of the creative computing area and as an artist develops processes where collaborative artificial intelligence acts in real time with creation in art. In these contexts, the relationship between art and artificial intelligence is enhanced. Its specificity lies in the development of creative coding and its exchanges with philosophical issues. Thus, it establishes dialogues of self-portraits with the languages of art on the digital platform, achieving creative power in the devices that start to act as fields of research and production in computational art in the contemporary artistic scene.*

Keywords: *digital art / Fabrizio Poltronieri / artificial intelligence / digital creative processes.*

Submetido: 12/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

Fabrizio Augusto Poltronieri é um professor e artista brasileiro, pesquisa e produz arte computacional por meio de conexões de linguagens artísticas, meios digitais e inteligência artificial.

Com formação inicial em matemática e design gráfico, Poltronieri encontrou na criação artística um fértil terreno para o desenvolvimento de suas pesquisas em torno da arte computacional, inicialmente focadas em obras de arte interativas. No Mestrado, desenvolveu uma pesquisa sobre a gramática da interatividade na arte, com ênfase na obra e nos conceitos desenvolvidos pelo artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980). Concluiu seu Doutorado em semiótica, desenvolvendo uma tese sobre o papel do acaso na arte computacional, além de formações complementares na Inglaterra e Alemanha.

Em sua carreira individual, Poltronieri se tornou um artista premiado, com uma longa lista de exposições na Europa, Brasil e Ásia. Suas obras estão em coleções proeminentes, como a do Victoria & Albert Museum, em Londres. Fabrizio Poltronieri (1976) nasceu em São Paulo e atualmente divide seu tempo entre Berlim (Alemanha) e Leicester (Inglaterra), onde atua como professor da The Montfort University. Iniciou sua carreira artística como fundador do grupo [+zero] em 2006, coletivo que em seus 13 anos de história, participou de importantes exposições e festivais internacionais, como o Ars Electronica, em Linz, Áustria. Seus textos e ensaios teóricos são frequentemente publicados em livros e periódicos científicos nacionais e internacionais. Atualmente tem dedicado suas pesquisas acadêmicas e artísticas ao desenvolvimento da área de computação criativa.

> *Como se pode ver, na era digital, tanto quanto em outras eras, os artistas lançam-se à frente do seu tempo. Quando surgem os novos suportes e recursos técnicos, são eles que sempre tomam a dianteira na exploração das possibilidades que se abrem para a criação.* (Santaella, 2005:67).

Poltronieri pensa o ato de programar como uma atividade extremamente lúdica e criativa, e não apenas como um trabalho técnico, cuja finalidade seria a otimização de algoritmos e o uso eficiente de recursos computacionais. O artista salienta, nas relações que provoca entre arte e programação, que essa seja uma atividade experimental que potencializa a criatividade e seus processos.

> *Ora, toda imagem representada, ou seja, corporificada em um suporte de representação, coloca em ação conceitos representativos que são próprios daquele suporte ou dispositivo. No caso do desenho ou pintura, os conceitos representativos devem ser de conhecimento ou criação do autor das imagens. No caso das imagens tecnológicas*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *(da fotografia em diante), os conceitos representativos já estão introjetados no interior das máquinas semióticas de produção de imagens, o que não exclui a necessidade de conhecimento desses conceitos pelo autor que maneja a máquina.* (Santaella, 2007:356).

Demonstra ainda, que dois apectos são fundamentais nos jogos que realiza entre arte e computador, a ideia de que o artista que trabalha com o computador deve saber programar, e a importância de conceitos filosóficos e estéticos do campo da semiótica, por meio de signos e símbolos, que foram incorporados em seus trabalhos ao longo de seu percurso acadêmico e artístico, unindo padrões e linguagens da arte com conceitos de lógica computacional.

2. A inteligência artificial

Nas últimas décadas, as mídias e plataformas digitais se tornam cada vez mais evidentes e importantes para a comunicação, quando pesquisadores, artistas e professores se deparam com grande quantidade de novas linguagens e conteúdos, muitos deles em formatos inusitados.

O comportamento humano e as linguagens da arte, são absorvidos por essa nova maneira de interação, a partir de campos como o das relações sociais, a política e a cultura, mudando a forma como tomamos decisões nos entrelaçamentos entre arte, tecnologia e dados digitais.

A verdadeira revolução não está nas máquinas que processam dados, mas nos próprios dados e em como esses dados são utilizados e analisados despertando interesses e conexões digitais sobre fenômenos históricos, sociopoliticos e culturais. Nesse sentido, Manovich (2005), alerta para a mudança operada pela tecnologia ser tão decisiva para a produção de obras, como o foi a mudança/passagem da utilização do afresco e da têmpera para o óleo, operada no Renascimento, permitindo novas narrativas.

> *A programação de computadores, a interface gráfica homem-máquina, o hipertexto, a multimídia computadorizada, a formação de redes (com e sem fio) — concretizaram as ideias por trás dos projetos dos artistas, mas ampliaram-nas muito mais do que o imaginado pelos artistas* (Manovich, 2005:49).

A proposta da arte de Poltronieri, se inicia com um princípio de inteligência artificial, a partir de redes neurais, dentro de uma das definições do que é um sistema de inteligência artificial. A chamada IA, é um sistema que atua dentro de determinadas circunstâncias, que vai tomar as melhores decisões possíveis dentro de muitos dados e possibilidades inseridos na máquina, como em obras do artista. É importante ressaltar, que o sistema de redes neurais é apenas um

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

tipo,entre muitos, de sistemas de inteligência artificial. As redes contemporâneas ajudam a descentralizar a leitura e o contato com uma obra de arte, se conectando em relacionamentos que se expandem em forma de redes ou malhas virtuais. "Essas relações afetam o mundo contemporâneo, a partir das conexões com a sociedade e com a arte." (Reas & Mcwilliams, 2010:139).

3. *Machine learning*: algoritmos e a arte

Algoritmos são regras que mostram o passo-a-passo necessário para a solução de um problema. Por meio de uma sequência lógica, definida e finita de instruções, eles determinam o caminho que a máquina deve seguir para executar uma tarefa.

De uma forma geral, podemos dizer que *machine learning* é a área da ciência da computação que permite tornar a inteligência artificial real. O conceito de inteligência artificial surgiu em meados do século XX, mas na época faltavam as tecnologias capazes de colocar a teoria em prática. Com o aprendizado da máquina, computadores puderam encontrar respostas sem que fossem especificamente programados para procurá-las.

Os algoritmos de *machine learning* aprendem a partir dos dados a eles submetidos e, assim, as máquinas são treinadas para aprender a executar diferentes tarefas de forma autônoma. Logo, ao serem expostas a novos dados, elas se adaptam a partir dos cálculos anteriores e os padrões se moldam para oferecer respostas confiáveis. O que isso quer dizer, na prática? Em vez de programar regras em um computador e esperar o resultado, com *machine learning*, a máquina aprenderá essas regras por conta própria.

4. *Deep learning*: Processos digitais

Os termos *machine learning* e *deep learning* aqui apresentados ganharam força junto com o desenvovimento da inteligência artificial. São conceitos que se complementam, ou seja, podemos pensar que um evolui a partir do outro, sendo que *machine learning* (aprendizado de máquina) e *deep learning* (aprendizagem profunda) são pilares que sustentam a inteligência artificial. Esses dados são representados nas experiências artísticas, como os próprios elementos da arte, sendo que texturas, volumes, cores, sombras e formas vão alcançando autonomia nas representações geradas pelo sistema.

Em vez de organizar os dados para serem executados através de equações predefinidas, o *deep learning* configura parâmetros básicos sobre os dados e treina o computador para aprender sozinho através do reconhecimento de padrões em várias camadas de processamento.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Poltronieri, Fabrizio, *my ai self* # 02
INTERACT' 2018, Inglaterra. Fonte:
https://interactdigitalarts.uk/interact18

Machine learning baseia-se na aplicação de inteligência artificial em uma segunda etapa que não apenas analisa dados brutos, como também procura padrões nos dados que podem gerar dados, e no caso das imagens produzidas pelo artista Fabrizio Poltronieri, autorretratos digitais processados a partir da inteligência artifical.

São autorretratos produzidos pela máquina, a partir de algoritmos organizados, por padrões de faces humanas, quando o computador reconhece esses padrões e configura a imagem, sem a necessidade de uma programação pré-concebida.

Nesses contextos, produz uma série de autorretratos gerados a partir de técnicas de aprendizado profundo e inteligência artificial, como "*my ai self # 02*" (Figura 1), apresentado em uma exposição realizada em 2018 no Interact'18, em Leicester, Inglaterra.

A obra foi exposta na *Interact'18*, uma exposição com obras de arte digital e projetos na área com curadoria de Sean Clark, da empresa de artes *Interact Digital Arts*, com sede em Leicester. O objetivo do projeto foi mostrar a variedade de atividades em que o *Interact* está envolvido, bem como projetar uma plataforma para que artistas mostrassem seus trabalhos. A diversidade dos temas e projetos apresentados no *Interact´18*, conectou artistas e público numa nova e variada maneira de produção e interação com a obra de arte.

5. O autorretrato digital

A arte de Poltronieri pensa o autorretrato digital. São pontuados seus processos de criação realizados pela máquina associando o conceito de autorretrato à cultura digital, com o intuito de configurar ações que situem o artista na cena da arte contemporânea.

> *A arte contemporânea é a sua imagem — Este espelho estendido aos artistas e onde podem ver o conjunto — o sistema da arte contemporânea reflete a construção de uma realidade um pouco diferente da que prevalecia há algumas décadas* (Cauquelin, 2005:56).

Destaca-se especialmente a singularidade do autorretrato elaborado pela máquina, que cria e reflete a representação metafórica da *persona* do artista, configurando o registro de um estado de alma em instante determinado. Esta ação de representar-se, tão cara à tradição da história da arte, transbordou os limites da pintura e instalou-se em um dispositivo contemporâneo, associado à programação e ao acaso da inteligência artificial produzido por processos maquínicos. Assim, o retrato de Poltronieri, se torna essencial na mediação das

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

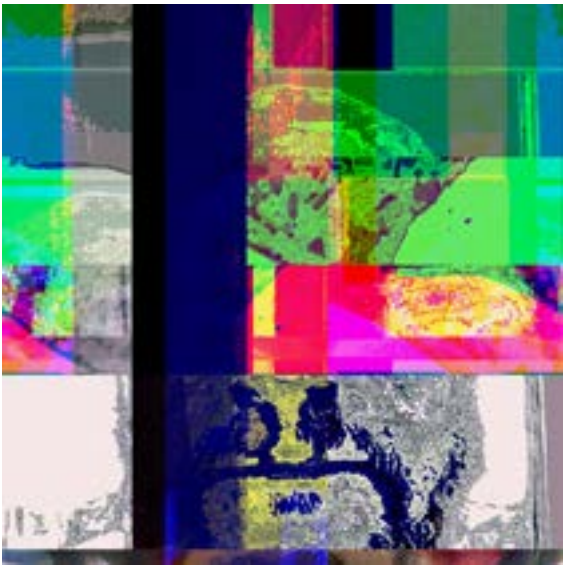


Figura 2 · Poltronieri, Fabrizio, '*Selfie Apparatus # 02* ‹ (2018)
Fonte: http://www.aiartonline.com/community-2019/fabrizio-augusto-poltronieri/
Figura 3 · Poltronieri, Fabrizio, '*Selfie Apparatus* ‹ — *frame* (2018). Fonte: http://www.aiartonline.com/community-2019/fabrizio-augusto-poltronieri/

relações humanas, na sociedade de massas e da cultura contemporânea, que se estabelece cada vez mais nas linguagens da arte e dispositivos digitais.

Poltronieri potencializa pelo conceito de autorretrato criado pela máquina a necessidade de elaboração das representações do homem contemporâneo. Na mediação com a máquina, o artista produz '*Selfie Apparatus # 02*' (2018), parte integrante da série 'Selfie Apparatus' (Figura 2), que é composta por imagens geradas inicialmente por uma GAN.

As GANs são redes generativas profundas compostas por duas redes colocadas uma contra a outra. As GANs podem ser ensinadas a criar mundos e situações estranhamente semelhantes aos nossos em qualquer domínio: imagens, música, fala, prosa, etc. A rede foi treinada com imagens de selfies tiradas pelo artista ao longo de três meses em diferentes contextos e situações. As imagens da GAN foram manipuladas por um algoritmo de inteligência artificial simbólica programado pelo artista, explorando alguns dos resultados de suas pesquisas em andamento sobre acaso e arte computacional.

Na manipulação de imagens e autorretratos inúmeros artistas ampliam simbolicamente esse conceito, inserindo o próprio processo criativo num campo expandido, que transcende a referência imagética do autorretrato, como no *frame* do vídeo de Poltronieri *#Selfie Apparatus#* (Figura 3). São obras que vão além da sua aparência, penetrando em campos simbólicos que retratam a ideia da *persona* e o ambiente criativo do artista.

As conexões entre arte e o computador refletem um jogo simbólico, de trocas e descobertas, de imagens e reflexos que muitas vezes confundem o expectador, mas criam um diálogo vivo da máquina com as linguagens da arte, descortinando os significados mais profundos do artista na obra de arte. São possibilidades e dispositivos de representação da imagem que buscam "de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes." (Agamben, 2009:40).

6. Programação e arte

A programação e a arte de Fabrizio Poltronieri revelam nas suas inter-relações um artista premiado, passando a figurar em significativos acervos que tratam da arte e da digitalidade em diversos lugares do mundo. Seu processo de criação não pensa na substituição do fazer humano pelo maquínico, mas explora a criação de sistemas e processos que potencializem o processo criativo do artista por meio de um trabalho conjunto e em tempo real com o sistema digital, que potencialize a arte e as atividades estéticas como algo evidentemente criativo e

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

humano, na criação de sistemas que nos desafiem na relação homem-máquina pelas linguagens contemporâneas da arte.

Poltronieri atualmente desenvolve pesquisas sobre a criatividade e inteligência artificial, aplicando técnicas de aprendizagem profunda de redes à produção de narrativas, imagens em movimento e objetos, que agora habitam um dispositivo, o digital.

> *Aquele que se deixa capturar no dispositivo [...] qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número pelo qual pode ser eventualmente controlado* (Agamben, 2009:48).

Embora as tecnologias e os dispositivos se apresentem em evolução constante nas últimas décadas, a aprendizagem profunda da máquina tem sido implantada por programadores, porém esses dispositivos ainda se apresentam de difícil leitura para pesquisadores em ciências humanas, fazendo-se necessária a aproximação entre a programação computacional e o artista digital. Assim, as pesquisas e produção artística de Poltronieri visam aproximar o artista da programação computacional, trazendo novas tecnologias para cientistas sociais em um ambiente amigável, de fácil acesso.

Conclusão

Com o surgimento da máquina e seus desdobramentos contemporâneos, as imagens, aqui demonstradas pela ideia do autorretrato ganham um *status* digital ancoradas em experiências de autores que dialogam com o *software* e suas possibilidades.

Nas experiências do artista digital o autorretrato muda de cor, de tamanho, se reconfigura, e na tela do computador, se associa a novos contextos imagéticos: o artista e a máquina estão dialogando com a estética da imagem. Experiências digitais permitem que as imagens se movam, se transformem, encolham ou se expandam ao longo do tempo e do espaço. As experiências de Poltronieri trabalham com esses parâmetros, quando pensam o autorretrato como uma imagem em construção, uma imagem digital.

Por meio de experiências que agregam as linguagens da arte e penetram na matriz digital, os artistas reconfiguram os campos com os quais a humanidade dialoga há séculos e que encontra no algoritmo e na tela digital um potente recurso de transformação.

A imagem digital e o sistema computacional auxilia o artista a compor novos arranjos e novos desafios estéticos e sensoriais, uma narrativa poética. Estamos diante de novos recursos e de uma nova estética.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *A possibilidade de sintetizarmos imagens com computadores para exprimir nossas ideias, nossos desejos e nossos projetos; a possibilidade de armazenarmos todas as informações recebidas por nós produzidas em memórias indestrutíveis e de fácil manejo.* (Flusser, 2008:85).

Sua arte não pensa na substituição do fazer humano pelo maquínico, mas explora a criação de sistemas e processos que evidenciem a criação do artista por meio de um trabalho conjunto com o sistema digital, que potencialize a arte e as atividades estéticas como algo evidentemente criativo e humano, na exploração de arranjos que nos desafiem na relação homem-máquina expostas pelas linguagens contemporâneas da arte. Assim, consolida-se na arte de Poltronieri, o processo criativo nas suas relações com a imagem forjada por algoritmos, consolidando o estado e as linguagens da arte que agora orbitam os dispositivos, os conceitos de programação e a plataforma digital.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Agambem, Giorgio (2009) "O que é contemporâneo? E outros ensaios." Chapecó: Argos. ISBN: 8578970055.

Cauquelin, Anne (2005). "Arte contemporânea: uma introdução." São Paulo: Annablume ISBN: 9721061255.

Flusser, Vilém (2008). "O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade." São Paulo: Annablume ISBN: 0816670218.

Manovich, Lev (2005). "Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições. In: Lúcia Leão (org). O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias." São Paulo: Senac ISBN: 8573594209.

Reas, Casey; Mcwilliams, Chandler (2010). "Form code in design, arte and architecture". New York: Princeton Architectural Press. ISBN: 9781568989372.

Santaella, Lucia. (2007). "Linguagens liquidas na era da mobilidade". São Paulo: Paulus ISBN: 9788934927659.

Nota biográfica

Hugo Daniel Rizolli Moreira é artista visual e professor na Prefeitura Municipal de Paulínia, São Paulo. Doutorando em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, participa do Grupo de Pesquisa em Arte e Linguagens Contemporâneas.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5571-0702
Email: rizollihugo@gmail.com
Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em EAHC, Rua da Consolação, 896-916, CEP: 01302-000, São Paulo, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O Mapa das Ilhas Flutuantes, de Ema M. (2015) Cartografias imaginadas num espaço

The Floating Islands Map, by Ema M. (2015) Imaginary cartographies in a space

INÊS ANDRADE MARQUES

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona, ECATI — Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação, COW — Center for Other Worlds, Campo Grande, 376, 1749-024 Lisboa — Portugal

Resumo: Este artigo aborda o projeto Mapa de Ilhas Flutuantes de Ema M (Torres Vedras, 1976), realizado em 2015. Este projeto consiste na criação de um conjunto de cartografias imaginárias em três momentos — texto, instalação *site-specific*, desenho — representando um conjunto de ilhas flutuantes, metáfora da insuficiência da razão como meio de conhecimento do mundo. Descreve-se o processo de trabalho da artista, focando em particular o modo como integra o acaso e a natureza na obra.

Palavras chave: cartografia imaginária / mapa / instalação.

Abstract: *This article discusses the project Map of Floating Islands of Ema M (Torres Vedras, 1976), carried out in 2015. This project consists of creating a set of imaginary cartographies in three moments — text, site-specific installation, drawing — representing floating islands, metaphors of the fallibility of rational and scientific means of orientation. The artist's work process is described, focusing mainly on how the artist integrates chance and nature into the work.*

Keywords: *X*

Submetido: 05/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Este texto incide sobre a obra A sala dos Mapas das Ilhas Flutuantes de Ema M. Trata-se de um projeto *site-specific* para uma exposição realizada em 2015 na Casa da Cerca, em Almada, subordinada ao tema da viagem. A cada um dos oito artistas participantes, as curadoras Emília Ferreira e Alexandra Canelas lançaram o repto de criar uma obra de arte em resposta a uma carta. Nessa carta, escrita num português algo rebuscado, ficcionava-se uma despedida: alguém (o redator) iria partir em busca de territórios desconhecidos ainda por cartografar, pedindo aos artistas "companhia epistolar" e que lhe fornecessem "coordenadas de tempos e espaços distintos, de gentes e costumes excêntricos, minimizando assim, tanto quanto possível, os perigos desta arriscada empresa" (Ferreira, 2015).

Dos artistas esperava-se um exercício da imaginação, uma obra de arte que provesse alimento poético a essa improvável viagem, invocando outros tempos, espaços, gentes e costumes. No projeto de que aqui nos ocupamos, e seguindo o mote dos "terrenos esquivos" — ou das ilhas que os marinheiros acreditavam serem flutuantes por não as conseguirem situar com os seus instrumentos de navegação — dado à artista pela própria curadora (Ferreira, 2015; Prieto, comunicação pessoal 12 Fevereiro, 2021). Ema M. constrói o seu projeto artístico, alicerçado na ideia de ilha flutuante, como metáfora de um desnorte, ou da falibilidade dos meios racionais de orientação.

O projeto estrutura-se em três momentos. Em primeiro lugar, e em resposta à missiva inicial, Ema M. cria uma outra carta ficcionada. Nela se afirma herdeira de um pacote destinado a um antepassado seu por Jocodus Hondius, célebre cartógrafo holandês dos sécs. XVI e XVII. Esta carta indicaria a existência de um conjunto de mapas impossíveis, os referidos mapas das ilhas flutuantes, que serão objeto das segunda e terceira etapas de materialização: a instalação cartográfica, ocupando uma das salas da Casa da Cerca e, finalmente, a passagem dessas cartografias imaginárias para papel e a sua dobragem como mapa, reunindo-se no pacote a que a sua carta inicialmente alude. (Figura 1, Figura 2)

2. A carta

A carta de resposta ao repto da curadora estabelece uma rebuscada trama narrativa que é pensada para despoletar um determinado imaginário: Ema M. teria recebido uma encomenda inicialmente destinada por Hondius a um antepassado seu, também cartógrafo. Nessa encomenda existem "algumas cartas e sete espantosas anotações cartográficas de derivas e desorientações — Mapas das Ilhas Flutuantes — que foram desenhadas por um marinheiro e, ao que parece,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Ema M. Envelopes com Mapas das Ilhas Flutuantes. 2015.. Fonte Arquivo de Ema M.
Figura 2 · Ema M. Envelopes com Mapas das Ilhas Flutuantes. 2015.. Fonte Arquivo de Ema M.

entregues ao próprio Jodocus Hondius para os redesenhar e publicar" (Ema M., 2015). A ilegibilidade e peculiaridade destes documentos, justifica o pedido de ajuda do cartógrafo holandês ao hipotético antepassado de Ema M.:

> *Caro colega, peço que me auxilie pois estou verdadeiramente desorientado na descodificação destes gatafunhos. A Rosa-dos-Ventos surge várias vezes representada em cada mapa, indicando posições diferentes para o Norte e assim, desnorteado, não sei como interpretar o que vejo. Nenhum dos nomes inscritos é referido em qualquer dos mapas que já fiz. O Mar é Só Mar o que me impede de o localizar no Mapa Mundi. Diga-me, pois é um homem com experiência, sabe onde ficam estas ilhas?* (Ema M., 2015:68).

Na narrativa, quando inquirido sobre estes desenhos, o marinheiro teria explicado que aquelas ilhas escapavam ao cálculo das rotas de navegação, e que, embora avistadas uma vez no trajeto de ida, haviam desaparecido de forma incompreensível no trajeto de regresso, restando como única explicação a hipótese de se tratar de ilhas flutuantes. Hondius teria dedicado os últimos anos da sua vida a este fenómeno, viajando em busca das ditas ilhas e confrontando-se também com o seu enigmático desaparecimento:

> *Caro amigo, volto a escrever-lhe a propósito das Ilhas Flutuantes que se tornaram a obsessão da minha vida. (...) Há dias avistei de muito longe o que me pareceu uma montanha — miragem, talvez? — e lancei a âncora pois estava a anoitecer. No dia seguinte, a montanha desaparecera do horizonte.* (Ema M., 2015:68).

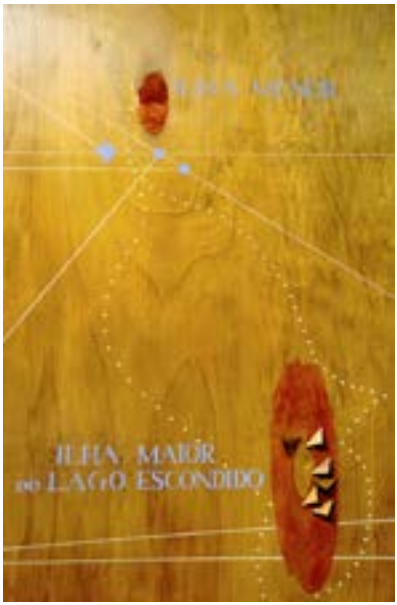
A artista engendra assim uma narrativa que sustenta e engloba todo o projeto artístico. Além de poética, é uma metáfora da insuficiência da razão para o conhecimento do mundo: as ilhas só poderiam ser flutuantes porque a capacidade dos instrumentos e dos métodos racionais para as localizar não poderia ser posta em causa.

A inclusão na história de um personagem que efetivamente existiu, Jocodus Hondius (1563 –1612), cartógrafo e gravador da chamada era de ouro da cartografia holandesa, introduz uma figura tutelar no projeto artístico, ancorando-o a um tempo e a um universo particular. É sensivelmente nesta altura, na Holanda, que se começam a criar mapas para pendurar na parede, como bem atesta a pintura de interiores da época (recorde-se, por exemplo, Johannes Vermeer (1632-1675)). Não apenas os mapas criados por Ema M. são pensados para serem pendurados numa parede (instalação), como as suas linguagens gráficas e pictóricas (instalação e desenho) parecem efetivamente devedoras das convenções da cartografia seiscentista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Ema M. Sala dos Mapas das Ilhas Flutuantes, instalação, Casa da Cerca, Almada. 2015.. Fonte Arquivo de Ema M.
Figura 4 · Ema M. Mapas das Ilhas Flutuantes. Painéis, detalhe. Faia, goma laca e tinta acrílica. Casa da Cerca, Almada. 2015. Fonte Arquivo de Ema M.
Figura 5 · Ema M. Mapas das Ilhas Flutuantes. Painéis detalhe. Faia, goma laca e tinta acrílica. Casa da Cerca, Almada. 2015. Fonte Arquivo de Ema M.



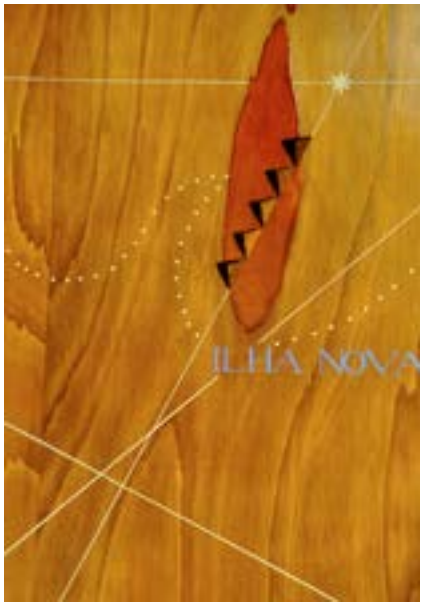
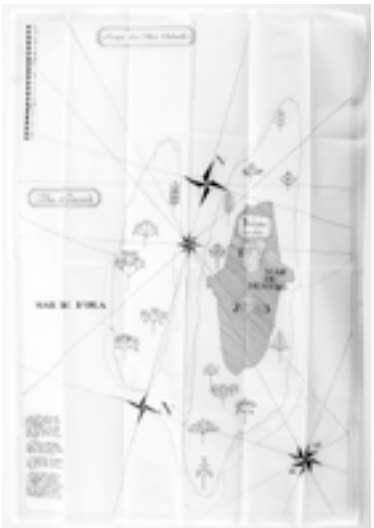


Figura 6 · Ema M. Mapas das Ilhas Flutuantes. Painéis, detalhe. Faia, goma laca e tinta acrílica. Casa da Cerca, Almada. 2015. Fonte Arquivo de Ema M.
Figura 7 · Ema M. Mapas das Ilhas Flutuantes. Painéis, detalhe. Faia, goma laca e tinta acrílica. Casa da Cerca, Almada. 2015. Fonte Arquivo de Ema M.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7



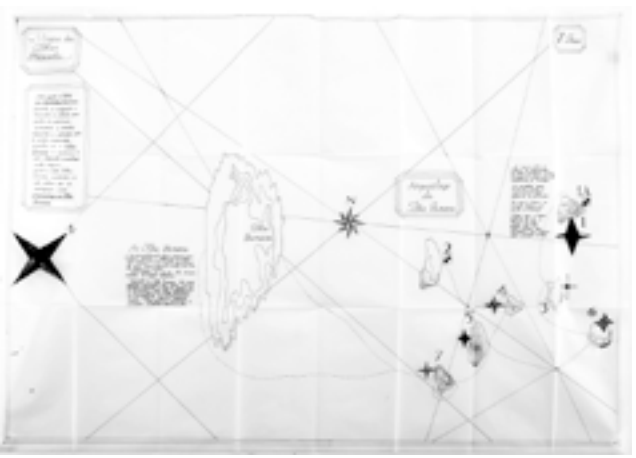


Figura 8 · Ema M. Mapas das Ilhas Flutuantes. Desenhos. Papel vegetal e tinta da china. Casa da Cerca, Almada. 2015. Fonte Arquivo de Ema M.
Figura 9 · Ema M. Mapas das Ilhas Flutuantes. Desenhos. Papel vegetal e tinta da china. Casa da Cerca, Almada. 2015. Fonte Arquivo de Ema M.
Figura 10 · Ema M. Mapas das Ilhas Flutuantes. Desenhos. Papel vegetal e tinta da china. Casa da Cerca, Almada. 2015. Fonte Arquivo de Ema M.

Os mapas de Hondius, especificamente, são conhecidos pelo uso simbólico, propagandístico e doutrinal da cartografia (Cabezas Gelabert, L., 2015:32). Neles, as projeções cartográficas, obtidas por métodos supostamente objetivos, são complementadas por figuras alegóricas variadas, dando conta de um pensamento pré-científico ainda carregado de simbolismo, pelo qual Ema M. sente grande fascínio e que retoma de forma ficcionada nesta obra (Prieto, comunicação pessoal 12 Fevereiro, 2021)

3. A instalação

A instalação é realizada no edifício principal da Casa da Cerca, também esta, coincidentemente, uma casa de recreio dos séculos XVII-XVII. O espaço ocupado pela instalação é escolhido pela artista pelas suas características arquitetónicas: uma sala com teto de caixotão, em madeira, com várias portas e janelas, um espaço de passagem que se assemelha a um grande baú. (Figura 3)

As paredes que delimitam este espaço são revestidas por Ema M. com painéis cartográficos em continuidade. Concebidos à sua exata medida, dialogam com a estrutura do teto, de que tomam também a referência cromática principal, no que se pode designar como relação morfológica *site-specific* (Kwon, 2004).

Estes painéis cartográficos são realizados em placas revestidas a faia e emoldurados. A madeira de faia (*Fagus Sylvatica*), originária do norte da Europa, é uma madeira dura, habitualmente usada para finalidades tão diversas quanto o revestimento de pavimentos ou a construção de instrumentos musicais. O material usado nesta obra — o contraplacado marítimo de faia — é composto por várias placas desta madeira coladas umas a outras com orientação dos veios em sentidos diferentes. Trata-se de um material extremamente resistente à água, especificamente adaptado à construção de objetos flutuantes, conectando a obra e o lugar a um imaginário marinho.

Para se aproximar da cor do teto, mas também da cor do pergaminho dos portulanos antigos, a madeira de faia é escurecida com goma-laca, a resina segregada por um pequeno inseto (*Kerria Lacca*) originário das florestas asiáticas. Os materiais sugerem ligações entre lugares díspares (o norte da Europa e os territórios remotos da Tailândia ou da Índia) que indiretamente relacionam este projeto com esse momento de conhecimento e mapeamento do mundo.

Mas a escolha deste material deve-se ainda a um outro fator: os nós e os veios que são visíveis na própria madeira servem como sugestão visual, transformada pela artista em cartografia. Ema M. procurou criteriosamente placas de contraplacado em que a camada exterior da faia ostentasse nós visíveis. As estas folhas de madeira, não apenas outorgou o estatuto de imagens, como as integrou no imaginário cartográfico: as folhas de madeira *são* imagens de mapas.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Ao escurecer com goma-laca esses nós, Ema M. assume-as como "ilhas", operação complementada com o labor pictórico e gráfico. É partindo da sugestão natural, que orienta a escolha dos painéis, que Ema M. cria mapas imaginários desses lugares impossíveis, as ilhas flutuantes. De acordo com uma carta de cores restrita e contrastante com a goma-laca — azul ultramarino, azul real (*royal blue*), branco marfim, vermelho e dourado — acrescenta vários elementos gráficos da cartografia — legendas, escalas, rosas dos ventos — criando um discurso visual claramente reconhecível como mapa. Seguindo um processo de associação livre — quase como uma escrita automática surrealista — nomeia as ilhas e os mares, a partir da forma natural. Em certos momentos, sente a necessidade de criar relevos, acrescentando aos mapas pequenos prismas de madeira, que curiosamente são excedentes dos perfis recortados para as molduras (Prieto, comunicação pessoal 12 Fevereiro, 2021). Com estes mesmos fragmentos, cria ainda uma pequena escultura, que sugere um barco e que surge sobre um suporte também de madeira pintado a azul, numa das paredes da exposição. (Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7)

No seu conjunto, estamos perante um conjunto de objetos que ocupam todas as paredes da sala. Os painéis/mapa não são autónomos: todos eles são atravessados pelo mesmo desenho que se prolonga continuamente. Este desenho oscila deliberadamente entre o que é plausível e o que é impossível. Toda a obra é visualmente coerente — as linhas de rumo atravessam vários painéis em continuidade, perfeitamente alinhadas entre si — mas ininteligível racionalmente — multiplicam-se rosas dos ventos com orientações diferentes e surgem indicações como "desnorte" ou legendas tão vagas quanto poéticas.

É efetivamente um mapa da desorientação, um mapa de imaginação que toma de empréstimo as linguagens e os dispositivos formais da cartografia antiga, subvertendo, contudo, a sua própria lógica. Os elementos que geralmente conferem credibilidade e legibilidade a um mapa — rosa dos ventos, legenda e escala — são aqui intencionalmente confundidos, repetidos, para ilustrar a ideia de ausência de orientação, problematizando o que se pode considerar como pensamento lógico (Prieto, comunicação pessoal 12 Fevereiro, 2021)

4. Os desenhos

O conjunto de painéis cartográficos pintados e desenhados que compõem a instalação serve finalmente de base a um conjunto de desenhos realizados a tinta da china sobre papel vegetal. Estes desenhos, criados a partir de fotografias dos painéis de madeira, replicam em parte o que neles é representado. Fixam através de linhas a forma das ilhas e dos mares. Acrescentam-se ainda legendas,

cartelas, inscrições várias em que é bem patente a influência, num exercício de transtextualidade mais ou menos intencional, das linguagens gráficas antigas. Se os painéis de madeira de faia recordam principalmente os portulanos e as cartas de marear feitas sobre pergaminho, os mapas desenhados sobre papel aproximam-se mais da cartografia impressa seiscentista, de que os mapas do próprio Hondius podem ser dados como exemplo. [Figuras 8-10]

Estes desenhos sobre papel evidenciam também o uso metafórico da cartografia, do mapear como processo de citação visual e de imaginação. A partir do desenho, da escrita e das convenções gráficas, problematizam a questão da representação, o processo de tornar visível um território, neste caso, um território assumidamente inexistente, ou imaginário. Invertendo a ordem tradicional, em que o desenho preparatório antecede a pintura, os desenhos são aqui o registo final do projeto (Prieto, comunicação pessoal 12 Fevereiro, 2021).

5. Natural e Imaginário

No seu processo criativo, Ema M. convoca antigos exercícios de imaginação. Efetivamente, não apenas podemos reconhecer nesta obra a famosa sugestão de Leonardo da Vinci (1452-1519) de encontrar temas para pintar nas manchas das paredes, ou a prática mais tardia de Alexander Cozens (1717-1786) de pintar paisagens a partir de manchas de tinta intencionalmente criadas no papel, mas também, e principalmente, o retomar da antiquíssima prática de encontrar imagens em pedras ou noutros elementos naturais, dotando-os de um significado.

Este é porventura o aspeto mais surpreendente deste projeto artístico, que estabelece assumidamente laços com as práticas artísticas e os modos de conhecer e imaginar o mundo da Idade Moderna. As pedras com imagens, por exemplo, que são descritas desde a Antiguidade por Plínio e foram colecionadas desde o séc. XIII, são alvo de um renovado interesse nos sécs. XVI e XVII (Baltrušaitis, 1957/1995; Caillois, 1960:57).

Este é o tempo dos primeiros armários ou gabinetes de maravilhas, onde se reúnem objetos do mundo natural, muitos deles vindos de terras distantes; objetos fabricados pelo homem, obras de arte, objetos investidos de significados místicos, bem como, obviamente, contrafações de toda a ordem. Não se questiona ainda a origem imprecisa destes objetos, privilegiando a sua capacidade de gerar maravilhamento em detrimento da sua veracidade.

Relativamente às pedras com imagens, por exemplo, distinguem-se então as que a natureza gerava espontaneamente — *a natura depicti*, ou *a natura sine omni artis ministério* (ao natural, sem nenhuma intervenção da arte) — das que tinham sido retocadas em maior ou menor grau por artistas (*ars adaptavit* ou *ars*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

pinxit) (Baltrušaitis, 1957/1995:103; Caillois, 1960:59). Ambas são aceites com deslumbramento.

A explicação para a sua origem dava conta de uma visão do mundo sem compartimentações, de grande permeabilidade e interpenetração entre todos os domínios do universo, governados pelas mesmas leis e pelas mesmas forças. Sobre o surgimento de determinadas imagens de paisagens nas pedras, Athanasius Kircher (1601-1680) dizia, por exemplo, que «...des plantes et des pierres naissent de la même terre où leurs substances sont melangées. Il en résulte une contamination. (...) La genèse des images dans les pierres est dirigée par la même force que la genèse des nouvelles étoiles dans le ciel et la genèse des monstres dans la terre » (Kircher, em Baltrušaitis, 1957/1995:109). De acordo com este pensamento, um mapa de territórios incógnitos pode bem estar inscrito numa folha de madeira e a mão da artista pode bem completá-lo de acordo com a sua imaginação.

Conclusão

Na criação dos Mapas das Ilhas Flutuantes, Ema M. retoma este pensamento e estes procedimentos estéticos que entrelaçam o natural com o fabricado por mão humana, o fabuloso com o real. Ao deixar-se sugestionar formalmente pela natureza — neste caso não pedras, mas folhas de madeira — vai ao encontro dessa *natura pictrix*, que adapta e completa, através do desenho e da pintura, criando imagens: um conjunto de mapas poéticos sobre lugares impossíveis, um conjunto de objetos passíveis de suscitar maravilhamento.

Referências

Baltrušaitis, J. (1995). *Les perspectives dépravées. 1, Aberrations : essai sur la légende des formes.* (Edição original 1957). Paris: Flammarion

Cabezas, Gelabert, L. (2015). Cartografía, Mapas y Planos, em Cabezas Gelabert, L. & López Vílchez, I.. (2015). *Dibujo y territorio : cartografía, topografía, convenciones gráficas e imagen digital.* Madrid: Cátedra.

Caillois, R. (1960). *Méduse et Cie.* Paris: Gallimard.

Ema M. (2015) Ema M., em *Catálogo da exposição Viagem*, Almada: Casa da Cerca — Centro de Arte Contemporânea.

Ferreira, Emília (2015) História e estórias de uma exposição, *Catálogo da exposição Viagem*, Almada: Casa da Cerca — Centro de Arte Contemporânea.

Kwon, M. (2004). *One place after another: site-specific art and locational identity.* Cambridge (Mass.), London: The Mit Press.

Lara Almarcegui: proyectos de tierra

Lara Almarcegui: earth projects

ISABEL CARRALERO DÍAZ

AFILIAÇÃO: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo y Grabado, Calle del Greco nº2, Ciudad Universitaria, 28040, Madrid, España

Resumen: A través del estudio de una selección de proyectos de la artista Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) relacionados con la *tierra* y el *subsuelo* se pretende evidenciar cómo estos dos elementos son utilizados en su obra para el conocimiento y entendimiento del *lugar*. La *tierra* como espacio y herramienta a través de la cual posicionarse y poner en cuestión el orden urbano, donde elementos aparentemente ajenos a las dinámicas de las ciudades, como los solares, descampados, túneles, materiales de construcción o huertos urbanos, se convierten en el foco de sus propuestas artísticas. La tierra deja de ser utilizada exclusivamente para la producción de objetos artísticos o para la representación del territorio y se emplea para conocer los lugares, como sucede en *Madrid Subterráneo* (2012), para preservarlos (*Matadero de Arganzuela, 2005-2006)* o para la producción de experiencias y creación de lazos comunitarios (*El descampado de la antigua fábrica Michelin se abre al público,* Trento, 2006).

Palabras clave: Lara Almarcegui / espacio urbano / descampados / terrain vague / derechos mineros / tierra / subsuelo.

Abstract: *The aim of studying a selection of Lara Almarcegui's (Zaragoza, 1972) projects, whose motif relate to the earth and the subsoil, is to show how these two elements are used in her artwork as a means to gain knowledge and understanding of a particular place . "Land" becomes a space and tool to position oneself and question the urban order, where elements apparently alien to the dynamics of cities, such as plots, wastelands, tunnels, construction materials or urban gardens, become the focus of her artistic proposals. The land is no longer used exclusively for the production of artistic objects or for the representation of the territory, but either to grasp these places, as it happens in Madrid Subterráneo (2012), to preserve them (Matadero de Arganzuela, 2005-2006) or for the production of experiences and the creation of community ties (Ex-Michelin Wasteland Opens to the Public, Trento, 2006).*

Keywords: *Lara Almarcegui / urban space / wastelands / terrain vague / mineral rights / earth / subsoil.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introducción

Cuando en 1970 le preguntaron a Dennis Oppenheim por qué había empezado a utilizar la tierra como material escultórico, respondió que era justo ese sentido de *hueco* y *negativo* lo que le atraía, y que lo objetos que sobresalían del suelo, en cambio, le parecían fracturas en el plano a modo de protuberancias u ornamentos innecesarios en un espacio suficiente en sí mismo. Lo que a Dennis Oppenheim le interesaba era adentrarse en el subsuelo, bajo tierra; más que hacer una obra de *earth art* como tal, le atraía el proceso en negativo que implicaba excavar en la materia terrestre; es más, el hecho de que trabajara con la tierra era una mera coincidencia (Bonet, Heizer, Oppenheim & Smithson, 2000:130). Su trabajo continuó con el desmontaje de algunas galerías, llegando a retirar la totalidad del pavimento. En verdad, se trataba de llegar poco a poco a la materia del sustrato, al punto de partida, a la *tierra*.

En una entrevista con Donald Wall, Gordon Matta-Clark decía que su forma de trabajar se parecía a la de los *gourmets* que buscan trufas en la tierra, en un intento por encontrar el verdadero meollo subterráneo de las cosas, enterradas, como las trufas, en algún lugar secreto del subsuelo. Después afirmó que la próxima zona sobre la cual le gustaría trabajar era la de los espacios olvidados y sepultados de la ciudad, un proyecto que incluía excavar dentro de esos cimientos y que le permitiría operar desde dentro de la sociedad. Esta actividad consistiría en "sacar el arte de las galerías para llevarlo hasta las cloacas" (Wall & Matta-Clark, 2006:28).

Deudora de una tradición que se remonta a artistas de finales de los años 60 que, como Gordon Matta-Clark, Dennis Oppenheim o Robert Smithson, también utilizaron la tierra como medio en sus obras, los proyectos de Lara Almarcegui exploran la parte oculta del espacio en el que nos movemos; así es como muchas de sus investigaciones materializadas en forma de mapas, acciones, vídeos documentales, fotografías, publicaciones o instalaciones, versan sobre el subsuelo y la tierra como elementos contrarios a la urbanización temeraria y la construcción. La *negatividad* que a Almarcegui le interesa, como a Dennis Oppenheim, es el proceso en negativo que implica excavar en la materia terrestre, para conocerla, para llegar al punto en el que la ciudad se encuentra con la naturaleza. Es por ello que sus proyectos no son añadidos innecesarios en los lugares, sino que, materializan y comparten el conocimiento adquirido en sus investigaciones, reflexionando sobre los intersticios que configuran el espacio urbano. Al igual que a Gordon Matta-Clark, trabajar desde las entrañas de la tierra le permite operar desde dentro de la arquitectura, conocer sus materiales y mecanismos e, incluso, ser consciente de su escala e impacto en el medio

ambiente. En palabras de la artista, "se tiende a olvidar la parte física y material de las construcciones. Estos trabajos hablan de eso y, también, por supuesto, hablan del origen de la construcción que es, realmente, la geología" (Almarcegui, 2020); los materiales que nos rodean proceden, en gran medida, de la tierra, de una cantera o una mina; para demostrarlo, como Oppenheim, Almarcegui también levantaría el suelo de las galerías (*Exploración del suelo/ Exploring the floor,* Sala Montcada, Fundación La Caixa, Barcelona, 2003).

2. Solares y descampados

En castellano la palabra *descampado* designa lugares que han perdido su condición natural; espacios descubiertos, al aire libre o "libres de tropiezos." Los descampados se asemejan a los *solares,* que son porciones de terreno destinadas a la construcción cuya extensión y apertura, normalmente, permite la entrada de los rayos de sol. La primera intervención de Lara Almarcegui en uno de estos espacios tuvo lugar en Ámsterdam, donde estudiaba un postgrado en la escuela De Ateliers. Almarcegui salió de su estudio buscando un espacio libre en la ciudad en el que trabajar; eligió un solar abierto y, con la idea de entender el espacio en el que se hallaba, comenzó a cavar. Durante casi un mes, Almarcegui fue cada día, con una pala, como esos *gourmets* que buscan trufas. Su acción tenía que ver con conocer el pasado de la ciudad y de la tierra que estaba pisando, conocer sus materiales, pero también con involucrarse físicamente en los espacios que habitaba, posicionarse como artista y tomar conciencia de la escasez de lugares "vacíos" de la jungla urbana; vacíos de cemento, pero no por ello de vínculos o de historia.

De aquella excavación, Almarcegui sacó arena, escombros, restos de otros edificios sepultados y agua. Finalmente, después de veinte días de trabajo, unas excavadoras rellenaron el agujero dando por acabada su acción. "Quizás está bien porque el agujero era bastante profundo, dos metros veinte, y la verdad es que comenzaba a correr peligro de que se me cayera encima" (Almarcegui, 2017).

Para Almarcegui los solares y descampados no son solo los residuos de un trazado urbanístico, sino espacios valiosos en sí mismos necesarios en el espacio urbano. Precisamente es su incierta situación de espera lo que los hace tan vulnerables; su existencia puede dilatarse en el tiempo durante décadas, sobre todo en el caso de los descampados, pero también puede ser efímera como la de algunos solares que existen únicamente entre la demolición de un edificio y la construcción del siguiente. Aquella prospección de Almarcegui fue un homenaje a estos lugares que, en sí, no son sino lo contrario al resto de espacios urbanizados. La acción de cavar en la tierra de un solar para desenterrar *todo* y

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

nada en particular, en verdad, se aproximaba a la acción de levantar una especie de columna conmemorativa en su tierra, pero a la inversa. Tal *antimonumento*, lejos de aquellas protuberancias innecesarias a las que Dennis Oppenheim se refería y que Almarcegui relacionaba con el cemento, pedía a gritos *devolver la tierra a la tierra*.

Aquella no fue la única obra que Almarcegui dedicaría a este tipo de espacios. A partir de entonces desarrollaría toda una serie de acciones ligadas, incluso, a su propia experimentación y el cuidado de la tierra como ocurrió en *Becoming an Allotment Gardener* (*Convertida en una hortelana),* un proyecto que desarrolló en Róterdam entre 1999 y 2002 con el que trabajó en un huerta cercana a un pequeño bosque. Para Almarcegui esta experiencia fue importante para entender la naturaleza híbrida de los solares y descampados, precisamente, por su condición urbana y, a la vez, silvestre, entre el abandono y la posibilidad; espacios que con el tiempo llegan a desarrollar ecosistemas propios convirtiéndose en pequeñas reservas naturales en el corazón de la urbe (Ramírez, 2021:234). A través de estos espacios Almarcegui encontrará la forma de ofrecernos una alternativa al recorrido habitual de las ciudades, con una lectura crítica a los sistemas de desarrollo urbano y las formas de vida que anteponen la productividad y la circulación, frente a la habitabilidad y la convivencia (Francés, 2007:9).

De este modo, un año después de aquella acción (*Excavación/ Digging, Ámsterdam, 1998)* y en referencia al célebre *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (*Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey,* 1967) de Robert Smithson, Almarcegui publicaba *Wastelands Map Amsterdam, a guide to the empty sites of the city* (*Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad*, 1999) para el Stedelijk Museum Bureau en Ámsterdam, formato que utilizaría de forma recurrente para retratar los solares o descampados de otras ciudades como Lund (2005), Sao Paulo (2006), Bilbao (2008), Londres (2009) o Roma (2011).

> *Presento los descampados como un lugar especial, una experiencia única, donde están sucediendo cosas que no suceden en el resto de la ciudad (...) Hay una naturaleza, una vegetación, una libertad. Como un paraíso en cada terreno* (Amarcegui, entrevista en Ramírez, 2012: 235)

La historia de cada porción de tierra, hasta entonces anónima, se despliega en sus guías, con relatos ligados al desarrollo industrial, la especulación inmobiliaria u otros conflictos urbanísticos y sociales que condicionan el desarrollo de la fauna y vegetación salvaje. Invitar al público a visitar estos espacios es una forma de defenderlos (Almarcegui, 2020), de tomar conciencia de los

diferentes usos del espacio público y de la propiedad privada con "el deseo de recuperar un territorio para los ciudadanos" (Almarcegui, 2003:11).

3. La tierra, libre

El impulso de Almarcegui por recuperar los espacios invisibles y olvidados de las ciudades aparentemente improductivos u obsoletos, llevaría a la artista a desarrollar proyectos más allá de la investigación y documentación, iniciando una serie de acciones que consistirían en suprimir sus límites físicos. Algunas de estas acciones fueron *Opening an Empty lot* (*Apertura de un solar,* Bruselas, 2000), *Ex-Michelin Wasteland Opens to the Public* (*El descampado de la antigua fábrica Michelin se abre al público,* Trento, 2006), *The Wastelands of the Norfolkline Open to the Public* (*Los descampados de Norfolkline abren al público,* La Haya, 2007), *Opening an Empty Lot, Removing a Fence* (*Apertura de solar, retirada de valla,* Burdeos, 2009) y *Opening an Empty Lot, Removing a Fence* (*Apertura de solar, retirada de valla,* Córdoba, 2010).

El hecho de que estas acciones fueran legales y que se abarcaran de forma colectiva es importante para el cuestionamiento del uso del espacio público y la propiedad privada. Su obra avanzaría, de hecho, hacia la protección de este tipo inestable de terrenos como sucedió con *A Wasteland in Rotterdam Harbour 2003-2018* (*Un descampado en el puerto de Róterdam 2003-2018)*. En esta ocasión Almarcegui recibió el encargo de la realización de una obra permanente en el puerto de Róterdam. La propuesta de Almarcegui fue la de proteger de la urbanización el espacio durante quince años. También en la ciudad de Genk consiguió los permisos necesarios para preservar un descampado de la especulación (2004-2014), así como en Madrid (*Matadero de Arganzuela, 2005-2006*), en la fábrica de papel de Peterson (Moss, 2006-2007), en Zaragoza (*Un descampado a orillas del río Ebro,* 2009- actualidad) y en Taipéi con *An Empty Terrain in the Tamsui River* (*Un descampado en el río Tamsui,* 2008- actualidad).

Para hablar de estos proyectos Almarcegui se apoya en las palabras de Ignasi Solà-Morales en su ensayo *Terrain vague* (1995) quien sugiere pensar en la ciudad y en la arquitectura como una forma de analizar lo existente proponiendo, a su vez, nuevas formas de afrontar lo que sucede. Solà-Morales comparte cómo la reacción del arte contemporáneo ante la incertidumbre y la estética de las *terrain vague* podría ser la de su protección como espacios únicos y ajenos a la eficacia productiva de la urbanización; los artistas en busca de un

> *refugio en los márgenes de la ciudad precisamente cuando esta ciudad les ofrece una identidad abusiva, una homogeneidad aplastante, una libertad bajo control. El entusiasmo por estos espacios vacíos, expectantes, imprecisos, fluctuantes es, en clave*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *urbana, la respuesta a nuestra extrañeza ante el mundo, ante nuestra ciudad, ante nosotros mismos* (Solà-Morales, 2002:191).

A través de estas acciones Almarcegui invierte la temporalidad y percepción de las *tierras de nadie*, su condición efímera y de exclusión muda en aras de una posición de permanencia y visibilidad donde la vida puede desarrollarse libremente, *sin tropiezos;* una naturaleza salvaje e improductiva (desde una perspectiva capitalista) que pueda disfrutarse; al fin y al cabo, en palabras de John Ruskin, la tierra es, ante todo, un vínculo y no una posesión (Ruskin, 1989:225).

4. Profundizar en el lugar: derechos minerales

En el año 2010, con motivo del programa de arte público *Madrid Abierto*, Lara Almarcegui realizaba el proyecto *Bajar al subterráneo recién excavado*. La obra consistió en una serie de visitas guiadas a las obras de construcción de un parking subterráneo de la calle Serrano de Madrid. Tener acceso a un túnel en construcción de 15 metros de profundidad le permitiría poder contemplar "masas de tierra geológica mezclada con el pasado entrópico de la ciudad;" es decir, materia que había permanecido cientos de miles de años en el mismo lugar, pero que al día siguiente desaparecería con cuando continuasen las obras: "una especie de visita bastante melancólica, si no nostálgica, de un lugar en proceso de transformación" (Almarcegui, 2017).

Esta percepción entrópica del subsuelo y de la compleja vida oculta de la ciudad donde, por otra parte, se enraízan las estructuras necesarias para su funcionamiento, motivó a la artista a iniciar una investigación de gran envergadura sobre los subterráneos de la capital: quince centímetros de hormigón de suelo urbano, la red de cables de teléfono, luz e internet, tuberías de agua corriente, desagües y alcantarillado, túneles y huecos de las infraestructuras del metro y trenes de cercanías, escombros y otras capas de residuos históricos, bodegas, aparcamientos y bunkers y, por último, "cientos de metros más abajo, el acuífero de Madrid, un enorme paso continuo de aguas subterráneas" (Almarcegui, 2012:12). La publicación de esta investigación, *Madrid Subterráneo*, formó parte de una exposición en el CA2M comisariada por Manuel Segade en 2012; al igual que Gordon Matta-Clark, Almarcegui había conseguido sacar el arte de las galerías para llevarlo hasta las cloacas.

Continuando con su afán por querer profundizar cada vez más en los materiales y mecanismos de la arquitectura (Almarcegui, 2017), en el año 2015 Almarcegui inicia una nueva línea de investigación sobre los derechos mineros en yacimientos subterráneos de hierro, un material clave en la construcción, con el propósito de evitar así su extracción. Después de algunas tentativas

fallidas en Alemania y Aragón, Almarcegui consigue los derechos mineros de un pequeño yacimiento en Tveitvangen (Noruega), en Buchkogel y Thal (Austria). Esta licencia de exploración le otorga a la artista el derecho exclusivo de investigar, prospectar y reclamar los minerales del terreno desde el subsuelo hasta el centro de la tierra por un periodo máximo de nueve años (Almarcegui, 2016). Como ocurría en anteriores proyectos en los que Almarcegui protegía solares y descampados interrumpiendo las dinámicas de planificación y favoreciendo el desarrollo azaroso de la vida no humana, con estos últimos proyectos Almarcegui se sitúa en una escala a nivel de las grandes empresas que explotan el subsuelo para fines industriales pero, esta vez, para protegerlo, cuestionando el sentido de la propiedad, la explotación de sus recursos y el correspondiente peso de la arquitectura y la construcción en los mismos.

Su último proyecto en este sentido tuvo lugar en España, en el Volcán de Agras en Cofrentes, Valencia. El proyecto fue expuesto en 2019 en el Institut Valencià d'Art Modern dentro del programa IVAM Produce, a través del cual Almarcegui, con la ayuda del equipo del Instituto y un geólogo, obtiene los derechos mineros del volcán para su investigación geológica. En la muestra se instalaron 31 metros cúbicos de lava del volcán, unas 40 toneladas. También pudieron verse los contratos del complejo proceso burocrático de adquisición de sus derechos así como las obligaciones de investigación geológica, el resultado de los test químicos de las cenizas del volcán y un vídeo sobre su historia, utilizado como cantera para la industria del cemento en los años 70 y 80.

Conclusiones

El trabajo de Lara Almarcegui versa sobre la ciudad y la arquitectura, sobre sus materiales y mecanismos de planificación urbana, sobre el origen de la construcción que es, en verdad, la geología. Es por ello que muchos de sus proyectos tienen que ver con la tierra y el subsuelo como lugar donde ocurren las construcciones y de donde proceden las materias primas utilizadas en su diseño y edificación. Lo que a Almarcegui le interesa es, por una parte, conocer lo que hay debajo del suelo que pisamos y, por otra, protegerlo y reflexionar sobre la explotación de los recursos naturales para el levantamiento de las ciudades. Sus obras plantean cuestiones como ¿quién es el propietario del subsuelo? ¿qué relación de dependencia se crea entre la naturaleza, la política y la arquitectura? ¿de qué manera se regenera y forma el territorio a nivel geológico? ¿qué papel juega la explotación minera? ¿qué importancia tienen los solares y descampados para los habitantes de las ciudades?

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Almarcegui no solo comparte estas preocupaciones sino que invita a los espectadores ¾los que se sitúan en la galería y también los paseantes fortuitos de la calle¾ a experimentar y a participar en sus acciones, a tomar conciencia del valor del suelo y subsuelo como elementos donde se desarrolla la mayor parte de los ciclos de vida que conocemos. A través de la práctica artística Almarcegui comienza sus primeras investigaciones excavando ella misma en la tierra (*Digging,* Ámsterdam, 1998), publicando guías con mapas, fotografías y textos sobre los descampados y solares de las ciudades (*Guide to the Wastelands of Amsterdam*, 1999, entre otros), levantando el suelo de las salas de exposiciones (*Exploring the Floor,* Fundación La Caixa, Barcelona, 2003) o el asfalto de los recintos feriales (*Removing the Asphalt at the Trade Fair,* Ámsterdam, 2004), eliminando los límites físicos que marcan la propiedad privada (*Opening an Empty Lot,* Bruselas, 2000) para llegar a la protección de estos mismos lugares (*A Wasteland in Rotterdam Harbour 2003-2018*) y, por último, la adquisición de sus derechos de explotación para la no-explotación (*Mineral Rights,* Tveitvangen, Buchkogel, Thal y Valencia). La intención de Almarcegui es evitar una visión idealizada de la arquitectura y la construcción en la ciudad evidenciado, en cambio, lo que se pierde con ella, como la escasez de espacios no urbanizados en las grandes ciudades, el empobrecimiento del suelo y el agotamiento de los recursos naturales.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Almarcegui, Lara (2020) *Derechos minerales. ¿Qué hay debajo de la tierra y quién es su propietario?* Congreso Internacional *Sostenibilidad (o no tanta) en la creación artística*. Sesión 1. *El valor de la naturaleza bajo nuestros pies.* Intervienen: Lara Almarcegui, Enrique Álvarez Areces, Mario Burgui Burgui, Isabel Carralero Díaz, Alma Capa Cea, Javier Romero Covadonga y Moya Alvarez-Buylla. 17-18 Dic. 2020. [Consult. 2021-02-04] Disponible en URL: ttps://www.youtube.com/watch?v=rKXdPwGhysI&t=9045s

Almarcegui, Lara (2017) *Acciones comunes. Estados de la materia.* [Consult. 2021-02-04] Disponible en URL: https://www.youtube.com/watch?v=2kzggn9e3PI

Almarcegui, Lara (2016) "Derechos minerales." *Ma HKUscript. Revista de Investigación en Bellas Artes,* Vol. 1 (2): 12. [Consult. 2021-02-04] Disponible en URL: http://doi.org/10.533/mjfar.16

Almarcegui, Lara (2003a) *Lara Almarcegui: exposición documental: demoliciones, descampados, huertos urbanos.* Murcia: Centro Párraga.

Almarcegui, Lara (2013b) *Lara Almarcegui. Parque fluvial abandonado.* [Consult. 2021-02-04] Disponible en URL: https://www.youtube.com/watch?v=1MyAq2Lccng

Almarcegui, Lara (2012) *Madrid subterráneo.* Madrid: La Librería, ISBN: 978-84-9873-180-4.

Almarcegui, Lara & Díaz Guardiola, Javier (2013) "Lara Almarcegui: el concepto de contraurbanismo me resulta muy atractivo." *Revista Turia.* ISSN: 0213-4373, (105-106): 341-352.

Bonet, Pilar & Heizer, Mike & Oppenheim, Dennis & Smithson, Robert (2000) "Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson" en Bonet, Pilar, *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo.* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ISBN: 8-89771-94-4, pp. 37-49.

Francés, Fernando (2007) "La ciudad, disculpa para pensar." *Lara Almarcegui: materiales de construcción . Sala de exposiciones espacio 2, CAC M : 106 toneladas de grava, 57 toneladas de arena, 24 toneladas de cemento, 2 toneladas de acero, 3 toneladas de escayola, 0,2 toneladas de pintura.* 2-18 Feb. 2007. Málaga: CAC, ISBN: 978-84-96159-47-7 , pp. 8-11.

Ruskin, John (1989) *Las siete lámparas de la arquitectura.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, ISBN: 8460073106.

Solà-Morales Rubio, Ignasi de (2002) «Terrain vague.» *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 9788425218644, pp. 181-193.

Wall, Donald & Matta-Clark, Gordon (2006) «Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark. Entrevista de Donald Wall.» *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición 4 Jul. — 16 Oct. 2006. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ISBN: 978-8480262958, pp. 53-71.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Nota biográfica

Isabel Carralero es artista visual y profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid con Mención Internacional (2018), Máster en Investigación en Arte y Creación en la UCM (2013) y Máster en Grabado y Diseño Gráfico en la UCLM y la Escuela de Dibujo y Grabado de la FNMT. Sus principales líneas de investigación son Intervención y representación en el paisaje contemporáneo, Dibujo y grabado expandido.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4830-4148

Email: isabelcarralerodiaz@gmail.com

Morada: Universidad Complutense Faculdade de Bellas Artes, Departamento de Dibujo y Grabado, Calle del Greco nº2, 28040, Ciudad Universitaira, Madrid, España

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Uma artista sem lugar: considerações sobre a identidade da mulher negra brasileira pelo olhar de Renata Felinto

An artist with no place: consideration of the identity of Brazilian black women through the eyes of Renata Felinto

ISABEL ORESTES SILVEIRA

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Artes e História da Cultura, Rua da Consolação, 930, 01302-907, São Paulo, SP, Brasil.

Resumo: O objetivo desta pesquisa é refletir sobre a mestiçagem da cultura brasileira com especial destaque para a mulher afrodecendente. Para isso, recorre-se às imagens da série Afro Retratos (2010-2018) da artista visual Renata Felinto (São Paulo, 1978). Juntamente com autores como Barbero (2009), Gruzinski (2001), Sarduy (1979), dentre outros, será possível associar a linguagem estética da artista ao modo de ser do brasileiro (a), que incorpora elementos de outras culturas e se constitui pela tendencia ao acolhimento ao outro.
Palavras chave: cultura brasileira / mestiçagem / mulher negra.

Abstract: *The aim of this research is to reflect on the miscegenation of Brazilian culture with special emphasis on women of African descent. For this, images from the series Afro Retratos (2010-2018) by visual artist Renata Felinto (São Paulo, 1978) are used. Together with authors such as Barbero (2009), Gruzinski (2001), Sarduy (1979), among others, it will be possible to associate the artist's aesthetic language with the Brazilian people's way of being, which incorporates elements from other cultures and is constituted by the tendency to welcoming the other.*
Keywords: *Brazilian culture / miscegenation / black woman.*

Submetido: 06/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

Nas produções intelectuais da mulher, pesquisadora, educadora, e artista visual Renata Aparecida Felinto dos Santos (São Paulo, 1978), percebe-se um especial interesse por pesquisas referentes aos aspectos culturais e ao modo como o imaginário social brasileiro foi sendo construído em relação a identidade afrodescendente. Assim, ao utilizar diferentes linguagens como a textual, artística (desenhos, ilustrações, pinturas e, a performance, dentre outras possibilidades expressivas), denuncia estereótipos que foram sendo cristalizados no imaginário popular sobre o que significa ser mulher negra e brasileira.

Dada a amplitude de sua produção, interessa nesta pesquisa conhecer o pensamento da artista por meio de algumas obras da série intitulada "Afro Retratos" (2010-2014) que ao todo compõem um conjunto de 12 pinturas em tinta acrílica sobre papel. Essa série recebeu o Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-brasileiras, no ano de 2012. Segundo Renata Felinto, todas as obras foram desenvolvidas a partir de auto-retratos nos quais a constituição física e o fenótipo feminino de afrodescendentes são adotados como pretexto para refletir sobre quem é a mulher negra brasileira, hoje.

Pela visibilidade de suas obras, é possivel valorizar o caráter plural da cultura brasileira e relembrar o fato de que, no fundamento básico do processo civilizatório da América Latina, houve um movimento incessante de contágios, de misturas, de mesclas, de vinculações entre diferentes povos: "uma mestiçagem de forma barroca" para usar uma expressão de Barbero (2009). Mais do que uma manifestação cultural do espírito da Contra-Reforma, é possível associar a estética barroca às interpretações que muitos estudiosos, a exemplo de Barbero (2009), Gruzinski (2001), Sarduy (1979), fazem ao ressaltarem a presença dos diversos elementos que compõem culturas complexas, como as que se formaram na América Latina e no Brasil, especialmente. "[...] O espaço barroco é o da superabundância e do desperdício". O barroco esbanja "[...] voluptuosidade do ouro, o fausto, o desbordamento, o prazer: isto é, o erotismo [...]" (Sarduy, 1977:77-8). O barroco evoca os sentidos e apela à sensualidade. Por isso, essa forma de ser "barroco mestiço latino-americano" de que fala Barbero (2009) é um dos modos de perceber o imaginário da artista Renata Felinto que expõe, pela visualidade de suas produções, a constituição da cultura brasileira e o que significa ser mulher negra nesse contexto.

2. Cultura brasileira e Afro Retratos

Afro Retrato toma de empréstimo a expressão "barroco mestiço brasileiro", assume-se que há uma identificação com os elementos que dialogam com os

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

excessos, com as estranhezas, as exuberâncias, o desconcertante, o contraste, as ingenuidades, as utopias, o riso, o erótico, o tolerante, a cultura popular, as dramaticidades das paisagens e toda efervescência e contradição implícita no texto da cultura brasileira. Essa multiplicidade criativa que trasborda energia nas telas de Renata Felinto promove sua visão sobre a configuração cultural do Brasil, o qual se formou "destribalizando os índios, desafricanizando os negros e deseuropeizando os brancos" (RIBEIRO, 1995, p. 179). Ao longo do tempo, o país passou por inúmeras mudanças e fez-se e faz-se sendo mestiço, a partir da complexidade e da multiplicidade de características, que são resultados da convivência, num mesmo espaço, de culturas e etnias diversas, as quais forjaram um fenômeno múltiplo, plural e sincrético, no sentido mais alargado do termo. Porém, o imaginário popular muitas vezes é fortalecido pelos meios de comunicação ao ponto de vincular a imagem do afrodescendente às expressões culturais consideradas "exóticas".

Todo esse contexto que leva em conta os impactos socioculturais do passado, bem como o percurso intercultural e mestiço e ainda os costumes, os hábitos, a busca por uma identificação, vinculam-se às produções artísticas de Renata Felinto. Na série Afro Retratos a artista dicute o autoconhecimento de si e o fortalecimento da figura feminina negra no cenário nacional e internacional. Nos dizeres da artista: "Em "Afro Retratos" quis dizer um pouco sobre esses sujeitos que somos em um mundo globalizado e que, não exatamente correspondemos ao que o outro espera que façamos. Todavia, quando se é afrodescendente, negra, esperam que você saiba fazer uma boa feijoada, dançar/lutar capoeira, sambar lindamente, etc.".

"A cultura brasileira se afirma pela tendência a querer o outro, daí, no Manifesto, o Oswald ter dito: "só me interessa o que não é meu". Ele disse que o movimento da cultura é esse porque todos os objetos da cultura são mestiços, ainda que haja necessidade aqui e acolá de um "movimento índio", um "movimento negro", para afirmar suas pretensas identidades numa luta" (Pinheiro, 2008:28). Renata Felinto faz isso: apropria-se dos signos gráficos espanhóis (Figura 1), como o touro de Picasso, a vestimenta da mulher que dança flamengo e acrescenta folhas, ingressos e tickets de locais visitados na Espanha e, juntamente com lantejoulas, glitter, flores artificiais, imprime seu gosto pelos detalhes ao usar a técnica da sobreposição dos elemntos e a colagem de objetos de forma planejada.

A inclusão do "alheio" ou do "outro" manifesta a relação simbólica da identificação da artista com outras culturas e, como em um ato antropofágico, ressignifica sua imagem compondo rostos "com traços japoneses, vikings ou

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Renata Felinto. Afro Retrato — fase européia: A espanhola. Tinta acrílica sobre papel (100 x 72 cm). Fonte: https://renatafelinto.com/afro-retratos/. Acesso em: 05/12/2021.
Figura 2 · Renata Felinto. Afro Retrato — fase européia. A Alemã. Tinta acrílica sobre papel (100 x 72 cm). Fonte: https://renatafelinto.com/afro-retratos/. Acesso em: 05/12/2021.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

quéchuas", argumenta a artista. Ao se ver também afetada com a cultura alemã (Figura 2), faz referências aos contos de fadas, pelos desenhos de fundo, escreve Grimm, no primeiro plano e, pela colagem, acrescenta imagens de cervejas e rostos de modelos, ícones da moda. Em um pastiche visual, comunica seu modo de ser barroco mestiço, o modo de ser mulher brasileira.

Ao se retratar com vários ícones identitários exibe seu pensamento do que significa nossa cultura, ou seja, cria configurações de feminilidade que nasce pela inclusão do "alheio". Dito de outro modo, Renata Felinto revela quem são as mulheres negras brasileiras, ou seja, pelo uso dos adornos que caracterizam os corpos de mulheres de diferentes grupos culturais, reinterpreta seu modo de ser no mundo globalizado, atestando o caráter plural da cultura brasileira e ainda aponta para o fato de que somos nacionais e internacionais ao mesmo tempo.

Renata Felinto promove visibilidade aos povos indígenas andinos (Figura 3), habitantes da região da Cordilheira dos Andes na América do Sul, em sua grande maioria espalhados pelo Peru e Bolívia. A imagem é revestida de significados, pois a artista comunica que ela ultrapassa as fronteiras geográficas, comungando o sentimento fraterno de acolher para si características externas no ato de exercer alteridade.

No Brasil, é comum verificar o som emitido pelas galinhas d'angola, originária da África e introduzidas no Brasil pelos Portugueses. O som se assemelha a uma frase: "Tô fraco" e essa sequencia de sons torna-se um ruído lúdico. Esse modo popular de repetir o som foi transposto na tela (Figura 4) por conta da identificação da artista, agora com o Contintente Africano. Todavia, outros complementos modificam a frase, insinuando novos significados: Tô forte, tô linda. Força e beleza, signos que reforçam sua atitude e identidade plural. O modo como Renata Felinto se se vê enquanto mulher pode ser percebido através das sutilezas das mensagens que suas obras comunicam.

Em outra fase a cultura asiática (Figura 5) é trazida para dentro da obra no esforço por traduzir ou representar quem somos enquanto nação e mais, reafirma que seu pensamento pessoal é também político. Permitir ser vista com tantas cores e tons de pele e de cabelos diferentes, com tantos traços culturais diversos, é o ponto de partida para promover a transformação da consciência, isto é, revelar criticamente a experiência de ser, de contestar, de propositalmente não corresponder aos paradigmas esperados por ser negra.

Renata concorda com a afirmação dita a seu respeito "Uma artista sem lugar", pois reconhece que não atende às necessidades das galerias de arte por exemplo, uma vez que não se percebe trabalhando nesses espaços "[...] sobre orientação de alguém, para fazer um produto para ser vendido". É nesse sentido

Figura 3 · Renata Felinto. Afro Retrato — fase americana. «A quechua". Referências aos Andes. Tinta acrílica sobre papel (100 x 72 cm). Fonte: https://renatafelinto.com/afro-retratos/. Acesso em: 05/12/2021.
Figura 4 · Renata Felinto. Afro Retrato — Angola. Referências ao Continente Africano. Tinta acrílica sobre papel (100 x 72 cm). Fonte: https://renatafelinto.com/afro-retratos/. Acesso em: 05/12/2021.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Renata Felinto. Afro Retrato. Fase asiática. Tinta Acrílica sobre papel (100 x 72 cm). Fonte: https://renatafelinto.com/afro-retratos/. Acesso em: 05/12/2021

Figura 6 · Renata Felinto. Afro Nouveau. Tinta Acrílica, guache, adesivos, sobre papel (100 x 72 cm) Fonte: https://renatafelinto.com/afro-retratos/. Acesso em: 05/12/2021.

que prefere ver seu trabalho publicado em livro didático e exposições. Renata deixa claro sua preferência por um produto que "[...] articule o espectador com a vida" e, com os problemas do passado, com vistas a promover a visão de futuro, daqueles que contemplam suas produções.

Por isso, o resultado das artes visuais, pesquisas, performances, ilustrações, dentre outras produções da artista, buscam destacar mais do que a identidade da mulher negra. Suas produções transcendem questões identitárias para pensar em um novo modelo de sociedade. Esse mosaico de referências forma sua subjetividade e nutre o esforço de se mostrar mulher como todas as brasileiras, pertencente a cultura, que não rejeita o espírito lúdico (Figura 6), o carnavalesco, o que é festivo, o sacro e o profano.

Conclusão

Na série Afro Retratos, Renata Felinto denuncia o desejo pela desmistificação do que significa ser mulher negra, mas também expõem, pelo uso de técnicas mistas, o exagero, o colorido, a colagem, objetos e adornos. Mostra pela estética barroquisante sua própria imagem tipificada em mulheres de outros povos e culturas ao utilizar referências que extrapolam os estereótipos impostos às pessoas negras.

Toda a série é uma representação mediada por imagens ou artefatos visuais da artista que possibilitam estabelecer um entrelaçamento entre seu pensamento vinculado à cultura brasileira e ao modo de se perceber mulher. Renata Felinto reafirma que ser mulher negra brasileira é, antes de tudo, fazer parte de uma tessitura maior, pois não cabemos dentro da ontologia ocidental, visto que o povo brasileiro acumula elementos vindos de diversas partes.

Agradecimentos
A autora agradece a Renata Felinto pela entrevista concedida e disponibilzação de suas produções.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Gruzinski, Serge. 2001.O pensamento mestiço. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.

Martín-Barbero, Jesus. (2009) Comunidades falsificadas. Entrevista para a Folha de São Paulo on line. http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2308200914.htm. Acesso em 06/02/2021.

Pinheiro, Amálio (2008). Mestiçagem latino-americana. Entrevista para o Jornal do povo. (10/05/2008 16:57). Disponível em: http://barroco-mestico.blogspot.com/2008/05/entrevista-do-amlio-para-o-jornal-o.html. Acesso em: 06/02/2021.

Ribeiro, Darcy. (1995).O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras.

Sarduy, Severo (1979) Escrito sobre um corpo. São Paulo: Perspectiva, 1979.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A "eternidade do presente" na joalharia de Dulce Ferraz

The "eternity of the present" in Dulce Ferraz's jewelery

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas/Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo: O percurso criativo de Dulce Ferraz é marcado pelos territórios por onde foi passando e vivendo. A memória das paisagens, das cartografias do pai e das artes que aprendeu no japão — *Chinkin*, *Rattan* e *Ikebana* — refletem-se nas suas peças de joalharia, levando-nos a refletir sobre escultura e escala e a dialética de paisagem/ não-paisagem, cheio/vazio, interior/exterior e lugar/não-lugar. Se por um lado as peças da artista funcionam como escultura em miniatura levando-nos a abordar a obra de Robert Smithson, por outro, as "joias de pousar" no mundo dos objetos funcionam como haikus japoneses na poesia, na literatura.

Palavras chave: não-paisagem / escultura / escala / haiku.

Abstract: *Dulce Ferraz's creative journey is determined by the regions where she lived or passed through. Her memory of the landscapes, of her father's mappings and the arts she has learned in Japan — Chinkin, Rattan and Ikebana — reflect themselves in her jewellery pieces, leading us to think about the sculpture, the scale and the dialectical relation between landscape/non-landscape, full/empty, interior/exterior, place/non-place. If on one hand the artist's pieces work like little sculptures, that push us to address the work of Robert Smithson, by the other hand, these standing jewellery in the world of the objects, work as Japanese haikus in poetry, in literature.*

Keywords: *non-lanscape / sculpture / scale / haiku.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 23/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

A obra de Dulce Ferraz é marcada por territórios, alguns onde viveu, outros que lhe chegaram por herança. A paisagem da ilha da Madeira, com os sulcos da terra, os socalcos, as levadas, a par do terraceamento do Douro, constituem uma memória afetiva de infância, que é recorrente, como tema, nas suas peças de joalharia.

Outra influência foi a sua vivência do Japão, durante quatro anos, onde se iniciou em várias artes e técnicas, como o *Rattan*, *Chinkin* e *Ikebana*.

Estas influências refletem-se nas séries que serão objeto da nossa análise: a série que Madalena Braz Teixeira chamou de "Geojóias", no texto que escreveu para o *Leporello* da exposição da artista, no Museu do Traje (Teixeira:2003) e a série apresentada na sua última exposição, *Abaixo das Nuvens*, no Museu de História Natural de Lisboa, em setembro de 2020, onde apresentou dez peças a que, na folha de sala, Rui Afonso Santos chamou de "joias de pousar".

2. A não-paisagem

Na série *Sulcos*, joias em alumínio anodizado e prata, iniciada em 2001 (Figura 1), Dulce sobrepõe camadas de alumínio que lembram as cartas topográficas, representando um espaço terrestre não existente. Não há nunca a pretensão de representar um local geográfico específico, mas sim construir uma alusão de uma paisagem.

Sulcos e *Socalcos* formam um projeto que partiu dos acidentes da crosta terrestre e da intervenção humana na paisagem, o que nos remete para o livro *Paisagem e Memória*, de Simon Schama. O autor defende que "paisagem é cultura antes de ser natureza; uma construção da imaginação projetada sobre floresta, água, rocha", usando pormenores históricos e culturais, que são justapostos às paisagens, explorando a história de vida de variadas personalidades da política e das artes (Schama, 2004:61). O autor propõe um modo de olhar alternativo que nos leva a redescobrir a paisagem. São idealizações sobre a natureza comuns à pintura e à literatura, sendo muitas vezes resultado da imaginação, influenciadas por um passado memorial, que aliadas à nossa cultura influem diretamente na maneira como vemos ou sentimos a natureza.

Em finais dos anos 60 assistiu-se a uma reproblematização da escultura e também da paisagem, que Rosalid Kraus, teorizou, em finais dos anos 90, criando uma sintaxe para a escultura através da dupla negação de não-paisagem/ não-arquitetura (Kraus, 1996). Se por um lado aparecem a natureza e a paisagem como suporte, derivado do espírito de revolta da nova geração pondo em causa o sistema de mercado de arte, segundo os circuitos tradicionais

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · *Sulcos II*, 2003. Pregadeira, alumínio e prata recortados com *assemblage*, 3,8x5,5x0,5 cm. Fonte: Henrique Ruas.
Figura 2 · Robert Smithson, *Untitled (Map on Mirror — Passaic, New Jersey)*, 1967, mapa recortado sobre sete espelhos (3,81x35,56x35,56). Fonte: https://manpodcast.com/portfolio/no-116-leigh-arnold-phyllis-tuchman/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

atelier /galeria /museu, por outro o museu representava um lugar de inércia, onde a arte se acumulava desvitalizada e, como no Romantismo, o artista sai do atelier para a Paisagem — é o retorno à natureza, a uma nova Arcádia, ou encarada como um lugar onde se enfrenta a sublimidade da natureza, vista como um teatro da catástrofe.

Robert Smithson formulou a distinção entre lugar (um local particular ou localização na natureza) e não-lugar (a representação desse local, por exemplo, numa galeria) sob a forma de matéria transportável, fotografia, mapas, filmes ou qualquer documentação que lhe seja relacionável. Paralelamente apresenta uma noção precisa sobre o significado de cartografia e das suas qualidades evocativas e imaginativas, que pode ser a proposta dum novo léxico para as artes. Um mapa leva-o à reflexão dialética do lugar/não-lugar e do dentro/fora. Mais tarde, Marc Augé refere que um não-lugar se contrapõe à noção de "lugar antropológico", definindo-o como um espaço intercambiável onde os seres humanos permanecem anónimos e que não possuem significado suficiente para serem considerados "lugares". Esses lugares podem ser meios de transporte, grandes hotéis, supermercados, áreas de serviço de autoestradas, ou, também, campos de refugiados . São espaços onde o homem não pode viver e de que não se pode apropriar, mas com os quais existe uma relação de consumo.

A reflexão de Smithson sobre o lugar e não-lugar leva-o a interessar-se por mapas e a realizar uma série de trabalhos em desenho e de esculturas com mapas (Figura 2).

Podemos estabelecer um paralelismo entre a obra *Untitled* (1967) de Robert Smithson, composta pela progressão do mesmo mapa em diferentes escalas e colado sobre placas de espelho sobrepostas, conformando um relevo geométrico regular, com as peça *Sulcos I* (Figura 3) e *Sulcos II* (Figura 1), de Dulce Ferraz, também compostas pela progressão de formas sobrepostas, irregulares, conformando um relevo de forma aberta. Qualquer destas esculturas desenvolve-se de baixo para cima, decrescendo sucessivamente de dimensão. Ambos partem duma cartografia, duma paisagem real, no caso de Smithson, ou imaginada no caso de Dulce Ferraz.

Qualquer destas esculturas se desenvolve de baixo para cima, decrescendo sucessivamente de dimensão. Ambas partem duma cartografia que, no caso de Dulce Ferraz, é uma memória de paisagem, que resulta num simulacro dum lugar, uma não-paisagem.

Hoje, ao sublime matemático de Kant temos de acrescentar a dimensão do irrisório ou do ínfimo. A miniaturização, os formatos de bolso ou a arte *en valise*, como Duchamp fez, criaram um modelo reduzido que invadiu o mundo das

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Dulce Ferraz, *Sulcos I*, 2003. Pregadeira, alumínio e prata recortados com *assemblage*, 4,2x3,5x0,5 cm. Fonte: Henrique Ruas.
Figura 4 · Dulce Ferraz, *Degelo#1 — E que o degelo não se transforme em dilúvio*, 2007. Pregadeira, prata e polipropileno, 5x5x0,5 cm. Fonte: José Paulo Ruas.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

imagens. O problema essencial é o da escala. O jogo da escala pode nascer da função e do material utilizado. É o caso da joalharia que normalmente usa metais preciosos, concebida para ser transportável no corpo, portanto não é pensada para ter uma dimensão colossal.

Para estudar as suas peças, Dulce Ferraz nunca utiliza o desenho, mas constrói maquetes. É a maquete que determina a obra final, equivalente a um modelo reduzido do real, da paisagem concebida como uma metáfora geográfica. A matéria não é mais do que um aliado, um instrumento de que ela se serve, como se fosse um demiurgo. Esta dimensão cósmica encontra-se também na *Coluna sem fim*, de Brancusi, uma escultura com módulos que se repetem até ao infinito (Mèridieu, 1995:169) e também na série *Sulcos* e na série Degelo, executada em prata e polipropileno (Figura 4). Segundo Bachelard "quando uma imagem familiar cresce até ter dimensões do céu, somos de súbito chocados pelo sentimento que, correlativamente, os objetos familiares se transformam em miniaturas de um mundo. O macrocosmo e o microcosmo são correlativos" (Bachelard,1998:306).

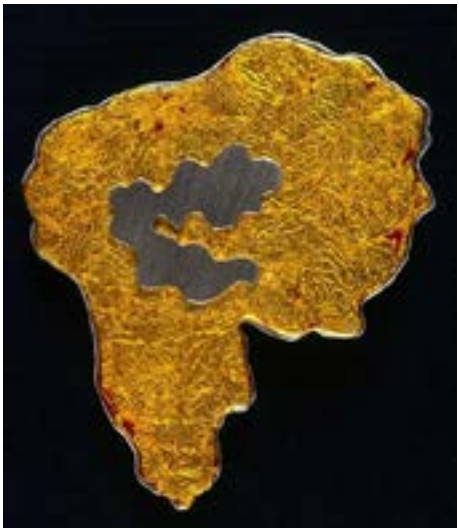
Esta série desenvolve-se ao contrário dos *Sulcos*, no sentido inverso. São uma progressão de formas irregulares sobrepostas que tem uma leitura de profundidade, mas enquanto que os *Sulcos* se desenvolvem para o exterior, em sentido ascendente como uma montanha, o *Degelo* desenvolve-se no sentido descendente, para o interior como se fosse um abismo que acaba num vazio. Este vazio corresponde a uma natureza sem limite ou fronteira dentro de um esquema cosmológico; o vazio pode conter todos os significados de vazio, assim como os seus opostos. É uma ausência de matéria, um oco ou pode ser uma ideia de volume não estruturado ou um eco. Na cultura oriental o vazio era entendido de forma muito diferente, muitas vezes visto como um todo, cheio, algo positivo, por vezes, como um objetivo a alcançar.

O vazio não é um estado de não existência, pelo contrário, retrata potência, maturação, recetividade, abertura. Através da experiência do vazio na sua obra, a artista procura convergir para um espaço potencial e não um não-espaço.

Entre os *Sulcos* e o *Degelo* aprece outra série que desenvolve entre 2004 e 2006. *Territórios de Brilho* (Figura 5), também representa mapas, ou recorte de territórios de topografia natural ou artificial e com a influência da técnica do *Chinkin* (que quer dizer ouro submerso, é uma técnica de gravação com um estilete, sobre uma base de laca e introdução de ouro em pó, ou folha de ouro, nos sulcos — *Kin*, a partir dos *Kanjis*, caracteres japoneses, significa ouro).

Também nesta linha da não-paisagem aparecem os *Arquipélagos* (Figura 6). Esta série é mais simples, apresenta uma superfície plana, sem dialética de

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7



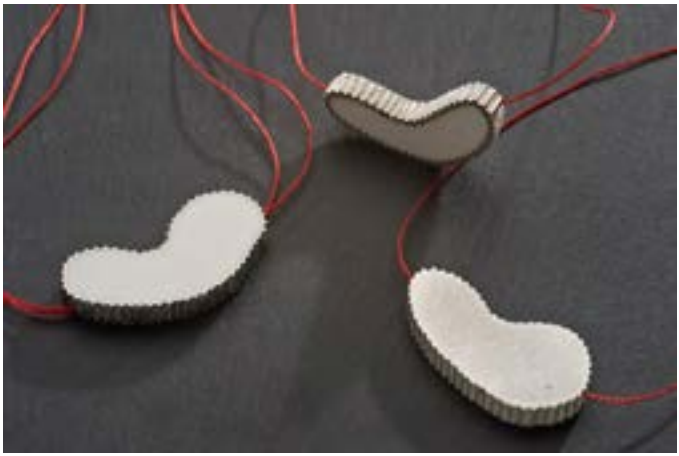


Figura 5 · Dulce Ferraz, *Territórios de Brilho*, 2004-2006. Pregadeira, prata, alumínio, laca japonesa e folha de ouro, 6x5x0,4 cm. Fonte: Henrique Ruas.
Figura 6 · Dulce Ferraz, *Arquipélagos*, 2011. Pendentes, prata, resina e fio de seda, 3,6 x 1x0, 5; 3,7 x 2 x0, 5 e 3,6 x 2 x 0,5 cm. Fonte: José Paulo Ruas.

interior/exterior ou cheio/vazio, partindo da memória das suas vivências — das cartografias com que seu pai trabalhava e dos lugares que vivenciou.

Mais tarde realiza um segundo *Degelo* (Figura 7), que funciona como uma síntese de todas as séries. Desenvolve-se em altura, para o exterior, com sobreposição de camadas de materiais diferentes.

3. O Haiku

A última exposição de Dulce Ferraz, *Abaixo das Nuvens*, no Museu de História Natural, de Lisboa, em setembro de 2020, reunia um conjunto de peças em madeira, ou antes, "joias de pousar", dado que são para contemplar e não para portar em cima do corpo. São memórias de território e constituem uma representação introspetiva do seu percurso.

Uma das peças é feita em carvalho, o último carvalho da Quinta de família que ardeu, no Monte, no Funchal. Dado que é comum, neste local, toda a paisagem ficar submersa num denso manto de nevoeiro, cada vez que alguém perguntava onde ficava a Quinta, era-lhe respondido que era abaixo das nuvens e, por isso, na sua infância, Dulce achava que esse era o real nome da Quinta. Outras peças são feitas a partir de madeiras que vieram da sua casa, em Azeitão e outras ainda lhe foram oferecidas ou apanhadas em locais por onde a artista passava.

Este tipo de trabalho obedece a um longo ritual com vários momentos, que passa pelo enamoramento da árvore, tronco, ramo ou galho; depois há um tempo de recolha e outro de classificação, para o qual pede ajuda a paisagistas, se a madeira estiver verde, ou a marceneiros, se a madeira já estiver seca. Depois o *Rattan* (arte japonesa de trabalhar as fibras vegetais) diz-lhe como deve dobrar os galhos e a *Ikebana* (composição floral japonesa que consiste em criar uma harmonia de construção linear, ritmo e cor) como pode reduzir ao essencial os ramos de árvore. A influência nipónica sente-se também por lembrar o Haiku, pela poética da obra, pela redução ao essencial e pela sensualidade do fazer, do afagar da madeira. Os ramos, de Dulce Ferraz, são construídos por vários galhos de outras árvores, presos ao ramo principal por fios de metal no interior, podendo o metal também aparecer no exterior, como é o caso da peça com um fio de latão, que representa o contorno da Serra da Arrábida que Dulce vê das janelas da casa em Azeitão (Figura 8).

As joias funcionam no mundo dos objetos como os haikus japoneses na poesia, na literatura. "O haiku opera pelo menos com vistas a obter uma linguagem plana, que não se apoia (como acontece sempre com a nossa poesia) em camadas superpostas de sentido, o que poderíamos chamar de "folheado" dos símbolos" (Barthes, 1970:96). O haiku encurta o significante sem diminuir a

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Dulce Ferraz, *Degelo#2*, 2012-2013. Pregadeira, prata e polipropileno com laca enrugada, 7x6x0,3 cm. Fonte: José Paulo Ruas.
Figura 8 · Dulce Ferraz, *Abaixo das Nuvens*, 2016. Objeto, ramo, galhos de fruteiras e latão (Jardim de Azeitão), 25x71x40 cm. Fonte: José Paulo Ruas.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 9 · Dulce Ferraz, *Neste Tempo recolhido e sofrido, os jacarandás florescem*, 2020. Objeto, raiz de laranjeira, galho de tília cordata, bambu e latão sobre espelho. Ø 31 x 12 cm. Fonte: Pedro Sequeira.

densidade do significado, mas ao contrário de agir sobre a própria raiz do sentido, para fazer com que esse sentido não se difunda, não se interiorize, não se torne implícito, não se solte, não divague no infinito das metáforas, nas esferas do símbolo (Barthes, 1970:98). Tal como no haiku, Dulce encontra a forma justa para a sua obra, que não se reduz a um pensamento sumário, a uma breve forma, agindo assim sobre o sentido e criando um símbolo dum ramo de árvore.

A obra criada para a exposição *Joias e Objetos de Proteção para o Século XXI*, desafio lançado pela PIN — Associação Portuguesa de Joalharia Contemporânea — durante o confinamento de 2020, a vários artistas, prende-se também com esta poética (Figura 9).

O facto de a obra estar colocada sobre espelho potencia o seu significado criando uma justaposição de duas imagens ou ideias. É uma ideia dita duas vezes, em reflexo, como se fosse um eco, uma música dos sentidos.

Conclusão

[...] o belo convida à demora (Byung, 2016:83)

A obra de Dulce Ferraz mostra-nos territórios imaginados de espaços naturais ou artificiais. São não-paisagens, pequenas esculturas duma paisagem interior construída pela memória. Quer sejam ilhas, montanhas, espaços abissais, territórios que se estão a esvair, ou galhos de árvores, há sempre um discurso subjacente sobre a natureza, a cartografia, a memória, o vazio e o Oriente.

Nos jardins Zen, também conhecidos como jardins secos, os mais abstratos, não continham água, nem plantas; refletiam o sentido de beleza vazia; o vazio da areia branca é o equivalente às peças e aos objetos da artista que nos levam a contemplar o simulacro de uma paisagem. As suas formas esquemáticas e depuradas, embora sejam numa escala de pequenas dimensões, funcionam como uma escultura em miniatura. Segundo Bachelard, a miniatura é um exercício que nos faz apreender melhor o Mundo e que faz sonhar, tal como a obra de Dulce Ferraz que nos faz sonhar ao ser comtemplada. Convida-nos ao repouso para podermos pousar, calmamente, os olhos nas formas. O repouso pertence à esfera do sagrado e tal como o belo é transcendente e está do lado do silêncio. O silêncio necessário à contemplação dos objetos da exposição *Abaixo das Nuvens*.

As "joias de pousar", encerram uma poética que nos leva a olhar demoradamente cada peça. O prazer estético produzido pela sua obra anula o poder do tempo, alcançando a "eternidade do presente" (Byung, 2016:84).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Agradecimentos
A autora agradece ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA) o apoio para a divulgação deste trabalho de investigação.

Referências

Bachelard, Gaston (1998). *La poetica del Espacio*, Breviarios Fondo de la Cultura Económica de España, Madrid, Tradución de Ernestina de Champourcin de *La poetique de l' espace,* Presses Universitaires de France, Paris (1957).

Barthes, Roland (1970). *L'Empire des Signes,* Editions d'Art Albert Skira S.A., Genève. ISBN 2-605-00000-1

Byung, Chul Han (2016), *A salvação do Belo*, tradução de Miguel Serras Pereira de *Die Errettung des Shönen* (2015), Relógio D'Água Editores. ISBN: 978-989-641-617-1

Kraus, Rosalind (1996). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos I, Alianza Editorial, SA., Madrid,* versión española de Adolfo Gómez Cedillo de *The Originality of the Avant- Garde and Other Modernist Myths* (1985).

Mèredieu, Florence de (1995). *Histoire Matérielle & Immatérielle de L'Art Moderne*, Bordas Cultures, Paris.

Santos, Rui Afonso (2006), *Joias — Dulce Ferraz, in* catálogo da exposição na Galeria Armazém, Lisboa.

Schama, Simon (2004). *Landscape & Memory*. Harper Press, London (First published in Great Britain by HarperCollins*Publishers* 1995). ISBN 978-0-00-686348-9

Teixeira, Madalena Braz (2003). *Geojóias*, *in Leporello* da exposição, Museu Nacional do Traje, Lisboa.

Nota biográfica

Isabel Ribeiro de Albuquerque é artista visual e professora na Escola Secundária Fernando Namora da Brandoa. Mestrado em Teorias de Arte pela Universidade de Lisboa e membro do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Joalharia Contemporânea.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3094-8962

Email: isadribeiro@yahoo.com.br

Morada: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Departamento de Artes Plásticas/ Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Espaço sem Tempo: Lia do Rio e a Poética da Terra

Space without Time: Lia do Rio and the Earth's Poetics

ISABELA FRADE

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais; Av. Fernando Ferrari, n. 514, cep: 29075-910, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

Resumo: Na arte de Lia, o tempo não existe. Para a artista carioca, o que subsiste é ação construtiva que se faz passagem para um outro entendimento, criando o espaço ideacional onde vivências superam perdas e convocam ao campo da atemporalidade. Selecionamos obras no desenvolvimento de reflexões sobre processos e estratégias de inflexão espaço-temporais, concluindo na identificação desta especial fruição como atributo colhido pelos que se deixam capturar por suas delicadas texturas: através delas, somos convidados a penetrar nesse âmbito.

Palavras chave: Atemporalidade / Arte da Terra / Acontecimento.

Abstract: *In Lia's art, time does not exist. To the carioca artist, what abides is a constructive action that leads to another understanding, creating the ideational space where experiences overcome losses and summon the field of timelessness. We select some works developing reflections on processes and strategies of space-time inflection, concluding through the identification of this special fruition as an attribute gathered by those who allow themselves to be captured by its delicate textures: through them, we are invited to penetrate that sphere.*

Keywords: *Atemporality / Earth Art / Occurrence.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 13/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

Lia do Rio, artista atuante na cidade do Rio de Janeiro, investe esforços nos espaços cotidianos – cenas da cidade, paisagens locais ou álbuns de família, constituindo experiências que atraem por amplitude cognitiva em alta densidade que objetivamos descrever: Elementos destacados dos contextos ordinários são revertidos de seu sentido banal. Pressupostos do tempo são libertados do prejuízo constante de vivermos em dessintonia, aturdidos pelos projetos agigantados da modernidade em falência acelerada. Estamos todos feridos pela flecha do tempo. Em desvio, como numa esfera existencial outra, ela cuidadosamente recolhe folhas nos bosques da cidade. Elemento material de tantos trabalhos, a folha, possuindo uma simbologia extensa, especialmente ligada ao tempo natural e à sua passagem, serve como recurso à inversão radical: Na arte de Lia, o tempo não existe (Figura 1). O que subsiste é a ação construtiva que se faz passagem para um outro entendimento, um plano ideacional onde as vivências superam suas perdas e invitam ao campo da atemporalidade.

Os trabalhos criam relações abrangendo o universo físico de maneira ampla, quando evocam princípios da *Land Art*. Em um deles, a artista propõe um novo eixo da Terra, uma coluna que atravessa o globo virtualmente: feita de vidro e recheada de folhas, reúne as propriedades comuns de cada polo (Figura 2). O cilindro parece retificar, assim, a inflexão do globo (Frade, 2014).

Em contrária grandeza, na obra Tempo (Figura 3), uma semente adquire incomensurável força. Vermelha, expande-se como pura vibração em seu isolamento. Única e total. Ela contém, em si mesma, todas as árvores que ela já foi e que ela será. Sua ocorrência é sutil e libertadora. Cápsula transgressora, absorve a matéria enquanto agência-signo requalificada, tocando no cerne mesmo da premência da arte.

A convergência do tempo como modo existencial

A libertação dos gestos inúteis, o completo abandono de traços alóctones que se interpõem no campo artístico é, segundo Manzoni (2006), a necessária tarefa para a passagem ao estado da arte. Há os que cruzam essa senda na fundação de seu próprio estatuto, na construção do arcabouço de um universo ideacional inaudito, ambiente único onde o espectador é convocado a fruir, como a entrar em um outro domínio: "A arte não é verdadeira criação e fundação senão quando cria e funda lá onde as mitologias têm seu próprio fundamento último e sua própria origem" (Op. Cit.: 35). No caso da artista carioca Lia do Rio, essa formulação pode ser invertida, pois a passagem se dá para o nosso mundo mesmo, para um desencarnar de formulações preconcebidas sobre a realidade vivida

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

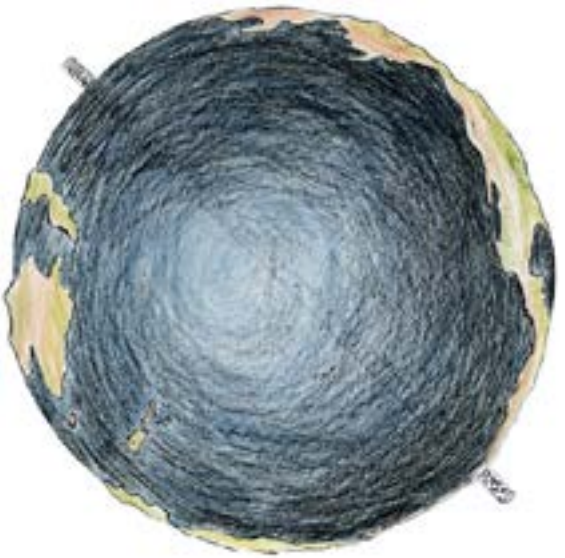


Figura 1 · Tempo Zero, 2009. Instalação com esfera de folhas de 2,0 m de diâmetro sobre tapete vermelho e paisagem exterior. Mostra *Rouge Brésil*, RJ. File:LiadoRio01.jpg
Figura 2 · Eixo *Fértil*, 1992. Projeto gráfico. Folhas secas dentro de torre de acrílico com 2,80 x 0,50 m de diâmetro, canteiro e planeta terra. Parte da obra está integrada ao acervo do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. File:LiadoRio02.jpg.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Tempo, 1994. Semente da árvore Pau-Brasil. Instalação com dimensões variáveis. File:LiadoRio03.jpg

e o convite para o reconhecimento das condições elementares da existência. Nesse sentido, a atemporalidade é o eixo existencial de onde se desenvolvem muitas de suas intervenções.

O desdobrar dos elementos temporais a partir de novas relações formais criam o estado de suspensão: libertando o presente de sua função mediadora entre passado — futuro, o espaço e o tempo se tornam dimensões absolutas, na produção de um *locus* onde o tempo é concentrado em um único ponto, na pluridimensionalidade do agora. Esse sítio é ponto de confluência, gérmen do tempo onde as coisas se contraem em um eterno presente; é *Aion*, a medida plena do acontecimento.

A artista instaura um momento expandido e, silenciosamente, reúne uma série de ocorrências sincrônicas, alinhando-as em superposição, organizando-as em um *continuum*. "Deste portal chamado Momento, uma longa, eterna estrada leva para trás: às nossas costas existe uma eternidade. (...) Porque aquilo que pode caminhar, deverá ainda uma vez, percorrer também, essa longa estrada que leva para frente!" (Nietzsche Apud Do Rio, 2014: 88). Ao nos trazer esse fragmento de Nietzsche, Lia faz-nos pensar que tudo se reúne no aqui e no agora, na reverberação das camadas sutis de cada uma das ocorrências, alinhavo conceitual proposto pelos muitos trabalhos com as folhas, com as sementes, com as árvores, com os lagos, com as montanhas. Nessa crescente amplitude semente/montanha todo o espaço é equalizado, tornando-se energia pulsante do eterno presente. E é na natureza que esse encontro poético se dá.

Como relata a artista, na feitura cuidadosa da obra Tempo sobre Tela (Figura 4), ao acompanhar as ocorrências de um bosque sobre um tela circular disposta no solo, vai processando essa incomensurável condição, pois "nada realmente acontecia como passagem, tudo estava lá, reunido sobre essa superfície" (Do Rio, depoimento).

A modalidade do eterno presente

A natureza é o conjunto de elementos dispersos ao nosso redor, estamos imersos nela, envolvidos em seus ciclos, sendo cooptados por suas forças. Lia nos acorda para essa realidade última dos terrestres, que é sermos regidos por um eixo no qual estamos a circular — quando a forma nos faz experienciar que o tempo não existe, ele é o campo dos movimentos e das ocorrências diversas que teimamos em equalizar e uniformizar para vivermos em um espectro de insensibilidade contínua, operacional, organizando as sequências dos fatos como causalidades únicas, irrepetíveis e finitas. Esse é o tempo capitalizado pelo modo produtivo hegemônico que nos faz andar sempre em direção a um

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

estado futuro, aquele onde receberemos uma recompensa ou um consolo pela perda do presente.

Na obra ...otemponãopassa... (Figura 5), o moto contínuo é denunciado pela via performativa que circunda uma grande árvore. Para aqueles que acompanham a sua obra e reconhecem o percurso para além da temporalidade ordinária das folhas, sementes e frutos, essa relação com o eixo vertical da árvore implica em muitas nuances e remete a outras vivências de transtorno do senso comum. Quando nos faz girar sobre um único sentido, ela nos propõe a experiência dessa realidade circular dos eventos e nos retira da malha aprisionante do produtivismo calculista. O tempo, segundo a artista, nada fabrica; assim, ela nos permite viver o eternamente agora, que é o que verdadeiramente existe.

Conclusão: à pele do tempo

A ciência das grandes massas estelares nos explicita sobre esses recursos da modulação matéria/tempo/espaço: "No nosso universo, o tempo e o espaço surgiram juntamente com a matéria, constituindo um todo indissolúvel." (Gleiser, 2016:171). Na modelagem astrofísica, o tempo nasce com a expansão da matéria que cria o espaço e, na perspectiva humana, é a possibilidade elaborada para encontrar um sentido nos acontecimentos, na percepção dos movimentos e transformação das coisas. Lia mergulha na "sopa cósmica", construindo vias de acesso à plenitude ao explorar essas relações.

A fruição é atributo colhido no deslocamento permitido para os que se deixam capturar por suas delicadas texturas. É através delas que somos convidados a penetrar nesse âmbito. Os apelos sensuais são delicados, inversamente proporcional é a força que deles provêm. Os olhos deslizam pelas superfícies rendadas (Figura 6); paradoxalmente, é como se pudéssemos sentir a pele do tempo.

> *Sua relação com o tempo, não é só metafórica, mas de uma potência vivenciada a máxima, e até a mínima potência, age com uma ética soberana ao lidar com elementos naturais, para não falar do transitório, mas não só, Lia nos conta sobre o transcendente e do seu poder de transubstanciar a matéria até que ela seja só arte.* (Fonteles, 2019: s/p).

A condição ambígua nos leva para a ordem das insistências, da recorrência que se abriga na potência do devir transformacional de cada matéria, dos elementos físicos que compõem uma realidade em constante transformação. Deleuze (2003:4), refletindo sobre os acontecimentos, refere-se aos Estóicos a partir de sua apreensão do tempo presente como infinito: "diremos que só o presente existe, que ele reabsorve ou contrai em si o passado e o futuro e, de

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · Tempo sobre Tela, 1990. Instalação com tela sintética na natureza em duração de dois meses e meio. Dimensões variáveis. File:LiadoRio04.jpg
Figura 5 · ...otemponãopassa..., 1998. Caminho circular, frase escrita em cimento ao redor de *árvore centenária*. Na imagem, a reinstalação da obra (original de 1993) na Floresta da Tijuca, Rio de Janeiro. File:LiadoRio.05.jpg

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

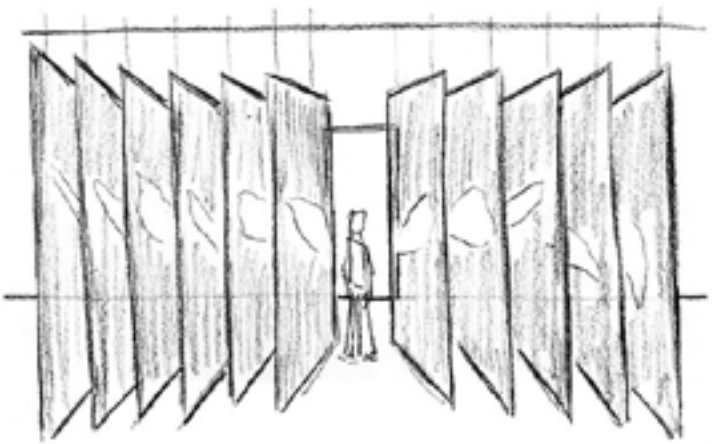


Figura 6 · Sem Título, 1991. Bastidor e colagem de esqueleto de folhas, ao natural, 2,10 m x 2, 10 x 0,03 m. File:LiadoRio.06.jpg
Figura 7 · Obra Espaço Tempo, 2002. Livro de Artista a partir de recorte diário de uma única folha, 15 x 15 x 3 cm. File:LiadoRio.07.jpg
Figura 8 · Projeto gráfico para a obra Espaço Tempo, 2002. Série desenvolvida com cortinas de linho desfiadas, correspondendo ao desenvolvimento da vida de uma única folha, 2,5 x 1,6 x 6,0 m. File:LiadoRio.08.jpg

contração em contração cada vez mais profundas, ganha os limites do Universo inteiro para se tornar um presente vivo Cósmico."

Em desvios luminosos, algumas vezes translúcidas, cortinas de sombras ou camadas de um livro (Figura 7 e Figura 8) desafiam sua condição efêmera, são simples folhas. À mercê do desgaste, desafiam, já pereceram e sobreviveram, revelam rastros de uma vida insistente. Espalham-se, reúnem-se, arrastam-se sobre o chão ou colam-se sobre as coisas, levadas que são pelos ventos e pelas chuvaradas, gerando seus próprios desenhos.

A artista é também uma potência telúrica nessa poética da terra. Ao cozê-las, ao bordá-las, ao varrê-las, no organizar esse aparente caos, suspeita de uma outra forma mais complexa e com ela dialoga. Virtual espírito do mundo, que dispõe em grandes a diminutas escalas, implicando os grãos e as silhuetas das montanhas em um mesmo princípio: o tempo não existe.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Deleuze, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

Do Rio, Lia. *Sobre a Natureza do Tempo*. Rio de Janeiro: F10 Editora, 2014.

Fonteles, Bené. 2019. *Tempo em Suspensão*. Catálogo da exposição no Museu Nacional. Brasília: Secretaria da Cultura do Distrito Federal s/p.

Frade, Isabela. 2014. "Espaço Indizível". In DO RIO, Lia. *Sobre a Natureza do Tempo*. Rio de Janeiro: F10 Editora

Gleiser, Marcelo. 2016. *A simples beleza do inesperado*. Rio de Janeiro: Editora Record,

Manzoni, Piero. 2006. "A arte não é verdadeira criação". In FERREIRA, Glória; COTRIM, Celia. *Escritos de Artistas — anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar Editor

Nota biográfica

Isabela Frade é artista visual e professora no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorado Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, coordena o grupo de pesquisa Fronteiras Críticas (líder) e Cultura Material (vice-líder) no CNPQ. As suas principais linhas de investigação são Arte e Natureza, Cerâmica e Cultura Material.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5224-6633

Email: isabelafrade@gmail.com

Morada: Universidade Federal do Espírito Santo, Departamento de Artes Visuais, Av. Fernando Ferrari, n. 514, Goiabeiras, 29075-910, Vitória — ES, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Football Field de Maider López: el espacio público como un espacio de conflicto

Maider López's Football Field*: public space as a space of conflict*

LUIS FERNÁNDEZ PONS* & JASMINA LLOBET SARRIA**

*AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona (UB). Facultat de Belles Arts. Departament d'Arts Visuals i Disseny. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

**AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona (UB), Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts i Conservació-Restauració. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

Resumen: La obra de Maider Lopez ensaya la idea de que las personas generan espacio público a partir de cómo se relacionan y mueven en él. Su intervención consiste en un improvisado campo de fútbol dibujado sobre el suelo, que reestructura toda la vida de una plaza de Sharjah, en Emiratos Árabes Unidos. López le añade un nuevo uso lúdico a los que ya convivían en el lugar, generando nuevas interacciones y poniendo también en marcha una serie de conflictos que no existían anteriormente. Ahora, aquellos transeúntes que quieren simplemente jugar al fútbol pueden hacerlo, y aquellos que quieren adentrarse además en otros significados que van más allá del juego, también.

Palabras clave: arte en el espacio público / fútbol / Sharjah.

Abstract: *Maider Lopez's work rehearses the idea that people create public space based on how they interact and move in it. Her intervention consists of an improvised soccer field drawn on the ground, which restructures the entire life of a square in Sharjah, in the United Arab Emirates. López adds a new playful use to those who already lived in the place, generating new interactions and also setting in motion a series of conflicts that did not previously exist. Now, those passersby who simply want to play soccer can do so, and those who want to delve into other meanings that go beyond the game, too.*

Keywords: *art in public space / football / Sharjah.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introducción

Los proyectos de Maider López (San Sebastián, 1975) interfieren en el funcionamiento habitual del espacio público, transformando aspectos de la realidad más inmediata a través de soluciones creativas que ponen el foco de atención en procesos urbanos casi invisibles, pero que nos afectan a todos/as. Sus intervenciones están concebidas y logran incidir de forma efectiva sobre la realidad local y, pese a la simplicidad de su forma y desarrollo, consiguen transportar ideas enormemente complejas. En este texto analizaremos *Football Field* (2007/09), una obra que responde al contexto específico del lugar, a la vez que utiliza el lenguaje universal del fútbol para extrapolar sus conclusiones a otras situaciones y contextos posibles. López experimenta con los diferentes usos del espacio público, dándole la vuelta a nuestras convenciones. A través de la creación de situaciones inesperadas, la artista consigue vehicular una visión enormemente personal, y evidencia cómo una plaza puede estar supeditada al uso que la gente haga de ella, y no al revés. Contraponiendo *Football Field* a otras obras de López, examinaremos la reflexión inherente al trabajo de la artista sobre el espacio público como un espacio de conflicto, en el que es necesario inventar nuevas estrategias para afrontar situaciones cambiantes.

2. *Football Field* (2007/09)

La obra consiste en un improvisado campo de fútbol en una plaza pública. López realiza una intervención efímera en el suelo mediante un sencillo dibujo de línea roja, que representa el trazado habitual del terreno de juego, e instala también dos porterías en los extremos del campo. En cambio, la artista no retira de su emplazamiento farolas, bancos u otros elementos preexistentes del mobiliario urbano, que pasan así a funcionar como obstáculos. Estos objetos entorpecen necesariamente el juego, pero también ponen en marcha nuevas interacciones, generan recorridos no habituales, alteran la dinámica de uso y rompen con las estructuras preconcebidas del espacio público. López instala su obra en la plaza del Museo de Arte de Sharjah, Emiratos Árabes Unidos, durante una estancia en la residencia artística *Lab Project* (2007), y posteriormente la presenta también en la 9ª Bienal de Sharjah (2009).

Mediante una sencilla intervención, y sin necesidad de grandes presupuestos o un despliegue grandilocuente, López delimita un espacio de juego, emulando un ejercicio a menudo realizado por niños y niñas que juegan en las plazas de la ciudad. Un ejercicio de imaginación que consiste en definir los límites del terreno de juego mediante líneas. Los adultos y los políticos también trazan líneas para establecer fronteras de naturaleza muy diversa. Existe un tipo

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Maider López (2007/2009). *Football Field*. Intervención efímera en el espacio público. © 2007 Maider López. Reimpresión con permiso de la artista.
Figura 2 · Maider López (2007/2009). *Football Field*. Intervención efímera en el espacio público. © 2007 Maider López. Reimpresión con permiso de la artista.

de frontera física, como las montañas, los ríos o las farolas de la plaza; y otras imaginarias, que realmente son políticas o incluso psicológicas. *Football Field* demarca efectivamente un espacio real en el suelo, pero remite también a estas fronteras imaginarias que no están pintadas. Ante la confrontación con esta obra, algunos espectadores deciden seguir las reglas, otros se adaptan y otros se inventan nuevas reglas. También los niños/as juegan sin necesidad de trazar línea alguna: simplemente se las imaginan; no son necesarias. Esto no quiere decir que no existan; están ahí y todos los jugadores las reconocen. *Football Field* nos hace de esta forma reflexionar sobre las líneas de juego y las reglas del espacio público, sobre cómo se dibuja la ciudad frente a las personas que viven en ella, y sobre cómo interactúan: un paso de cebra, una carretera.

La plaza del Museo de Arte de Sharjah no es, en principio, un espacio realmente adecuado para jugar al fútbol, ya que habitualmente confluyen en ella peatones y coches. Este espacio urbano tiene además una vida previa, y está sujeto a una serie de tensiones propias del espacio público, así como otros factores específicos del lugar. No se trata de un espacio neutro, sino que incluye toda una serie de usos espontáneos que ocurren en esta plaza habitualmente: se juega al cricket; circulan coches, bicicletas y viandantes; vienen familias a sentarse en los bancos; y es fundamentalmente un lugar de tránsito. López le añade un nuevo uso a estos usos que ya convivían en la plaza, generando nuevas interacciones y poniendo también en marcha una serie de conflictos que no existían anteriormente. Es importante recalcar que la artista añade y superpone, no sustituye, los usos previos de la plaza. *Football Field* altera la vida cotidiana del lugar, transformándolo en un espacio nuevo; exagera y remite así a la multiplicidad de voces que tienen lugar simultáneamente en el espacio público.

López se opone a que el diseño de nuestras ciudades deba determinar la forma cómo nos movemos y nos relacionamos con el espacio público. Su obra ensaya, por el contrario, la idea de que el espacio público puede estar supeditado al uso que la gente haga de él. "El espacio social se produce no solo cuando se piensa y se impone desde el poder, sino cuando es usado por los ciudadanos, y, sobre todo, cuando es reinventado física y simbólicamente por ellos" (Lefebvre, 1996; citado en Martínez, 2009). Pero en cambio, generalmente no cuestionamos el espacio público, sino que hacemos lo posible por adaptarnos a él: a la arquitectura, al trazado de la ciudad. Lo hacemos porque "la mayoría de nosotros estamos convencidos de la necesidad de que existan contratos sociales, espaciales y constitucionales que regulen las prácticas comunes" (Erdemci, 2015: p.24). La intervención de López busca justamente que el espectador ponga en cuestión las normas vigentes en el espacio público: ¿tienen preferencia las

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

nuevas señalizaciones de la artista, por el simple hecho de parecer oficiales, o los usos que existían aquí anteriormente?

3. Usos reglados y no reglados del espacio público

Para entender *Football Field* en toda su complejidad es interesante analizar otras obras de López que, pese a no suceder directamente en el espacio público, están estrechamente relacionadas con él. *Parkings* (2006) es una serie fotográfica que documenta, a través de vistas aéreas, espacios no reglados que se utilizan como aparcamientos improvisados en ocasiones festivas o deportivas. López (s.f.) relata que los conductores empiezan aparcando sus coches de una forma lógica y ordenada, pero que "sin líneas en el suelo que nos indiquen en qué posición dejarlo", paulatinamente se abre camino la improvisación. Cuando el número de parcelas libres empieza a escasear, se imponen soluciones creativas de ocupación del espacio. "Todo vale", siempre que no se impida circular ni salir a los demás coches. "Los coches generan espacios arquitectónicos (a la manera de las ciudades creadas sin plan, el chabolismo o los mercados de los domingos), crean calles y callejones donde antes solo había un único espacio diáfano" (López, s.f.). Estos usos informales pueden resultar tremendamente reveladores para entender la forma en que ocupamos el espacio público. Pero además, López toma sus fotografías en el momento en el que el aparcamiento ya está semi-vacío. Muchos de aquellos coches que habían llegado en un primer momento y condicionaban inicialmente la posición de los siguientes, ya se han marchado. El contexto formal precursor de la situación actual ha desaparecido, y la disposición de los coches aparece ahora como arbitraria y caprichosa, revelando una lógica del aparcamiento difícil de comprender. Nos faltan piezas que nos ayuden a descifrar el sentido original de estas posiciones o la relación causa-efecto que han regido en este espacio. Estas situaciones caóticas en espacios no reglados también pueden entenderse como un testimonio de la imperfección humana: se intuye un cierto orden perpendicular y un paralelismo entre coches, pero entonces, otro vehículo atravesado o mal aparcado indica que algunos conductores han debido regirse por leyes distintas a la geometría. Al no existir un trazado que establezca *a priori* las parcelas en las que hay que aparcar, la reconstrucción de los hechos es necesariamente parcial e incompleta. Sin embargo, esto no impide vislumbrar aspectos importantes del funcionamiento del espacio público y de nuestra forma de relacionarnos con él. López propone un puzzle formalmente imposible de solucionar en la actualidad, pero que mediante un procedimiento de "arqueología inversa" podría permitirnos reconstruir en un futuro la manera de pensar y de actuar de la humanidad del presente (Llobet Sarria & Fernández Pons, 2013:11).

Figura 3 · Maider López (2005). *Parkings* (Pasajes Ancho 2). Serie de 12 fotografías 100 x 67 cm. © 2005 Maider López. Reimpresión con permiso de la artista.
Figura 4 · Maider López (2005). *Parkings* (Pasajes Ancho 2). Serie de 12 fotografías 100 x 67 cm. © 2005 Maider López. Reimpresión con permiso de la artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Maider López (2013). *Making Ways*. Instalación. Medidas variables. Vídeos 23′ 44′′ y 2′ 15′′. © 2013 Maider López. Reimpresión con permiso de la artista.
Figura 6 · Maider López (2010). *Polder Cup*. Intervención efímera en el espacio público. © 2010 Maider López. Reimpresión con permiso de la artista.

En *Parkings*, López se enfrenta a las reglas *no-escritas* que rigen en espacios *no-reglados*. La artista observa los usos informales del espacio público para entender su funcionamiento, y consigue capturar algunos indicios de cómo sucede la ocupación de este espacio cuando no existe un trazado que lo regule. Si comparamos esta situación con la de *Football Field*: por un lado, en la plaza de Sharjah también existen una serie de reglas *no-escritas*, que López trastoca mediante una delimitación de un espacio de juego sobre el suelo. Sin embargo, la imposición de nuevas fronteras no consigue regular el espacio público. Lejos de adaptarse a estas nuevas normas, los viandantes hacen caso omiso al nuevo trazado de López, lo incorporan en su cotidianidad sin darle importancia. La nueva delimitación del espacio público no consigue una substitución de los usos de la plaza, sino meramente un solapamiento, que para la artista, fomenta "la convivencia y diferentes usos del espacio público" (López, comunicación personal, 23 de abril de 2021). Cabe recordar que López no retira una serie de objetos del mobiliario urbano. ¿Qué ocurriría si se retiraran los bancos públicos de la plaza? Seguramente esto tendría alguna consecuencia, pero posiblemente no cambiarían en esencia ni la obra ni el carácter híbrido del lugar. Y si lo llevamos hasta el extremo, ¿podría una reestructuración total de una plaza evitar que aparezcan usos alternativos?

Otra obra interesante sería *Making Ways* (2013), una video-instalación en la que López lleva a cabo un estudio de los hábitos de los peatones en el espacio público de Estambul. La artista graba y resigue con líneas azules los itinerarios de la gente, documentando cómo se mueve en relación al trazado de la ciudad, y mostrando cómo surgen rutas colectivas espontáneas que van más allá del diseño urbano establecido. Las imágenes aéreas permiten observar los movimientos de los transeúntes en un cruce de Karaköy, un centro neurálgico de Estambul en el que confluyen miles de personas y coches diariamente. Como señala López: "el trazado urbano de la ciudad no tiene sentido respecto al uso que le da la gente y así se crean nuevos caminos" (Camarzana, 2015). *Making Ways* propone una reflexión sobre la capacidad de los ciudadanos/as para crear caminos propios fuera de los códigos establecidos. La artista lo resume así: "El diseño urbano marca y define nuestros movimientos, pero las personas tienen la capacidad de hacer el espacio público a partir del uso que hacen del mismo" (Yuste, 2013). En *Making Ways* podemos observar cómo los/las viandantes improvisan y rompen la estructura urbana establecida, mostrando que, aunque la ciudad está por lo general estructurada siguiendo una lógica práctica y de servicio al transeúnte, sería utópico pensar que todos/as sus habitantes se sienten cómodos/as con el trazado de la urbe o con las normas que rigen en el espacio público.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Si comparamos *Making Ways* y *Football Field* llegamos a una serie de reflexiones similares. En ambos casos, el trazado de la ciudad nos impone una serie determinada y restringida de movimientos. El tránsito y el uso del espacio público se regulan a través de límites y fronteras, y hasta cierto punto, esto se consigue; pero también se hace evidente que somos nosotros/as, en última instancia, los que decidimos nuestro camino. Y aunque, como hemos visto, preferimos adaptarnos a la arquitectura y al trazado de la ciudad, también podemos optar por romper con las normas establecidas. La existencia de líneas divisorias no significa que su pretendida autoridad sea respetada. Cuando estas líneas o fronteras no tienen sentido, las personas deciden ignorarlas.

4. Espacio público, ¿espacio de consenso?

Otra obra de López que nos ofrece algunas claves fundamentales sobre su trabajo en el espacio público es *Polder Cup* (2010), consistente en un campeonato de fútbol organizado por la artista en un área de pólderes (superficies terrestres ganadas al mar con fines agrícolas, industriales o portuarios) en Ottoland, cerca de Rotterdam, un paisaje característico de los Países Bajos. La artista delimita los campos con líneas de tiza blanca, e instala banderines de córner y porterías para poder llevar a cabo los partidos. López realiza cuatro campos de fútbol, uno grande y tres más pequeños, atravesados por canales que imposibilitan jugar acorde a las reglas oficiales de este deporte. También la hierba sin cortar o el carácter fangoso del terreno restringen enormemente los movimientos de los jugadores, teniendo la artista o los propios participantes que modificar o inventar nuevas reglas de juego. Por ejemplo, cuando la pelota cae en los diques, esta puede recuperarse utilizando redes con mango telescópico, o incluso haciendo uso de canoas y remos. Sin embargo, "a los jugadores no les está permitido saltar los canales" (van Rijn, 2011). López también logra involucrar a un grupo de árbitros para que supervisen los partidos según las nuevas e inusuales reglas de juego concebidas especialmente para el evento. El campeonato se organiza en colaboración con SKOR Foundation Art and Public Space y el centro de arte contemporáneo Witte de With (actualmente Kunstinstituut Melly), que juega un papel importante a nivel logístico. En este último centro es donde los potenciales jugadores pueden inscribirse, y también es el punto de partida para el autobús que transporta a los participantes hasta el campo de juego en Ottoland, en el distrito de Graafstroom.

Polder Cup transcurre e incide directamente sobre el espacio público (como *Football Field*) pero además funciona de forma metafórica. López crea una serie de campos de fútbol utilizando símbolos identitarios como los pólderes, para

así crear un artefacto adaptado, exclusivo y propio de los Países Bajos. Pero en estos campos de fútbol no se puede jugar según las reglas habituales. El juego transcurre en medio de "negociaciones interminables", que podrían interpretarse como "un guiño a la conocida cultura burocrática holandesa, también conocida como el 'modelo pólder', a la cual hacen referencia metafórica el paisaje y su entorno" (van Rijn, 2011). El término "modelo pólder" se refiere al sistema holandés basado en la toma de decisiones por consenso, aplicado en políticas económicas y sociales, durante las décadas de 1980 y 1990. Pero este término se aplica también en otros ámbitos para denominar la resolución de conflictos basándose en el diálogo y la racionalidad; a través de acuerdos que logren perjudicar lo menos posible a todos los implicados en la negociación. López podría estar aludiendo a la conocida "cultura del consenso" propia de los Países Bajos, al confrontar a los participantes con una situación en la que deben dejar de lado sus diferencias para ponerse de acuerdo con vistas a un fin mayor (para poder jugar al fútbol). Desde una perspectiva contraria, en el espacio público el modelo pólder también puede tener como contrapartida "una excesiva regulación que se traduce en un margen muy reducido para interpretaciones espontáneas o ambiguas en relación con el uso del espacio público". Tanto es así que "las interpretaciones individuales apenas tienen cabida en la cultura del consenso, porque son restringidas inmediatamente por el reglamento" (Tegelaers, 2011). También Almarcegui relata de modo similar su propia experiencia como artista viviendo en los Países Bajos: "aunque se permitían actividades prohibidas en el resto del mundo, el espacio estaba exageradamente organizado hasta hacerse claustrofóbico" (Díaz-Guardiola, 2013). De esta forma, López podría estar refiriéndose metafóricamente a una situación en la que las leyes escritas no sirven para afrontar nuevos retos que la sobrepasan; creando una metáfora de una sociedad en la que el individuo no tiene poder alguno para contradecir o ir contra el sistema.

Si comparamos *Polder Cup* con *Football Field*, observamos que la intervención realizada es similar, pero en realidad se trata de espacios públicos enormemente diferentes y sus conclusiones son también distintas. Si consideramos estas obras respecto a su audiencia, en *Polder Cup* el campeonato de fútbol se da a conocer a través de una convocatoria pública en prensa y televisión, así como mediante *flyers* y un gran *banner* situado en el centro de arte contemporáneo Witte de With. Los participantes deben inscribirse en el campeonato previamente, y coger un autobús para llegar hasta unos terrenos de pólderes alejados de la ciudad. Se trata pues de una audiencia entregada, que acude expresamente a jugar y lleva a cabo un laborioso proceso previo para

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Maider López (2010). *Polder Cup*. Intervención efímera en el espacio público. © 2010 Maider López. Reimpresión con permiso de la artista.
Figura 8 · Maider López (2010). *Polder Cup*. Intervención efímera en el espacio público. © 2010 Maider López. Reimpresión con permiso de la artista.

poder participar en la obra. *Polder Cup* genera además un espacio en el que "personas con diferentes ideologías se juntan y construyen algo juntos". La audiencia de la obra incluye a un público interesado en arte contemporáneo, pero también a un público general y diverso "que participa por diferentes razones, unos porque les gusta el fútbol, otros porque no" (López, comunicación personal, 23 de abril de 2021). Podríamos hablar en *Polder Cup* de una audiencia mixta y diversa, pero además se trata de una audiencia *hipermotivada*. En cambio, la audiencia de *Football Field* consiste en transeúntes que pasan por allí por casualidad, y aunque también es una audiencia mixta; el encuentro con la obra no es fruto de un interés especial por ir a ver arte, sino puramente circunstancial. Esto puede tener un efecto interesante en la recepción de la obra, ya que "al cogernos desprevenidos, el arte puede tener un impacto que no sería posible en otro entorno donde uno se ha preparado conscientemente para lo que va a ver" (Cameron, 2004: p.21). De esta forma, la artista incorpora acertadamente el "factor sorpresa" propio del arte público, que puede provocar "un giro inesperado en la experiencia de lo cotidiano" (Llobet Sarria & Fernández Pons, 2020: p. 83). En *Football Field* nos encontramos pues con una audiencia mixta y un espectador desprevenido. López consigue además presentar su obra en el espacio público sin imponer su carácter artístico: reúne al público a través de la atracción que provoca la pieza y la diversión de jugar al fútbol. La prioridad de *Football Field* no es la experiencia artística, sino el propio juego. Los transeúntes se divierten haciendo uso de la obra, y a partir de ahí puede ocurrir que la obra les provoque una reflexión, o por el contrario, que estos ignoren o decidan ignorar las ideas que la artista pretende transmitir. López crea de esta forma un espacio en el que las ideas artísticas se pueden transportar de forma diferente que en el museo (donde la audiencia es homogénea e *hipermotivada*); o que en un campeonato de fútbol organizado en un pólder (donde la audiencia es mixta y también ha acudido expresamente). En *Football Field* el espectador no espera enfrentarse a estas ideas artísticas, está desprevenido; y la obra tampoco es agresivamente artística, lo que provoca que no sea inmediatamente aparente la existencia de una obra de arte, o discernible el carácter artístico de la intervención. López adapta *Football Field* a una audiencia mixta y desprevenida, propia del espacio público, y crea un tipo de obra que podría denominarse polivalente: aquellos/as transeúntes que quieren simplemente jugar al fútbol pueden hacerlo, y aquellos/as que quieren adentrarse además en otros significados, más allá del juego, también.

Si comparamos las dos obras respecto a los conceptos de conflicto y consenso, en *Polder Cup* se hace patente que los participantes deben buscar un acuerdo

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 9 · Maider López (2010). *Polder Cup*. Intervención efímera en el espacio público. © 2010 Maider López. Reimpresión con permiso de la artista.
Figura 10 · Maider López (2010). *Polder Cup*. Intervención efímera en el espacio público. © 2010 Maider López. Reimpresión con permiso de la artista.

que satisfaga a todas las partes, ya que sin un diálogo constructivo el juego resulta imposible. Este modelo pólder es el que ha permitido, en última instancia, crear espacios de juego en terrenos donde antes solo había agua. Pero este consenso no está garantizado en cualquier contexto, y de hecho, el consenso representa una excepción y el conflicto la norma. En cambio, *Football Field* presenta una situación que encontramos más habitualmente en el espacio público, ya que la audiencia en esta plaza no es homogénea ni está *hipermotivada*. En tal situación no hay consenso posible. La particular configuración de la obra, dejando en su sitio farolas y bancos, provoca que los diferentes usos del espacio público se solapen. Mientras algunos espectadores juegan al fútbol en un campo lleno de obstáculos, otros están sentados, y otros atraviesan la plaza en bicicleta, dando lugar a una serie de situaciones que pueden resultar caóticas, y que revelan al espacio público como un espacio de conflicto. Muchos de estos usos ya tenían lugar aquí de forma simultánea, pero ahora la creación de un campo de fútbol exagera este solapamiento y crea un efecto de superposición caótica. López evidencia de esta forma que el espacio público es un espacio híbrido donde a menudo existen pugnas y contradicciones de difícil solución.

Conclusión

En *Football Field*, Maider López lleva a cabo una intervención enormemente sencilla, consistente en delimitar un campo de fútbol sobre el suelo; una acción que, sin embargo, logra trastocar la vida anterior de la plaza. La artista establece una serie de fronteras en este espacio, introduciendo nuevos condicionantes que obligan al espectador a improvisar, a buscar una respuesta, y a aprender a relacionarse con una situación cotidiana, pero alterada. Surgen así nuevos usos y aparecen también conflictos que anteriormente no existían en este espacio público. Pero estas líneas divisorias no logran regular el flujo de gente, redistribuir el espacio ni ordenar el caos de la plaza, sino que deliberadamente lo acrecientan. López nos muestra así que las personas generan espacio público a partir de cómo se relacionan y mueven en él, más allá del diseño urbano, de los caminos prefijados y de las normas establecidas. Cuando las fronteras no tienen sentido, las personas las ignoran.

Con un enfoque principalmente lúdico, *Football Field* pone de relieve complejas temáticas que van más allá del juego. La audiencia se encuentra con la obra por casualidad, como parte de su experiencia diaria, quizás en su recorrido hacia otra parte de la ciudad: es un espectador desprevenido. No viene a buscar arte en esta plaza, simplemente lo encuentra. Juega quizás solo un momento y disfruta, sin necesariamente cerciorarse de que se trata de una obra

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

de arte. López no nos impone el carácter artístico de *Football Field*, sino que la obra puede funcionar a diferentes niveles; y está destinada principalmente a una audiencia mixta y diversa, sin necesaria relación con el contexto del arte. El carácter artístico de la obra no condiciona su uso por parte de la audiencia ni es condición previa alguna para su disfrute, pero si alguien quiere observar *Football Field* como arte, puede hacerlo: es una obra polivalente.

La plaza del Museo de Arte de Sharjah no es un espacio neutro –ningún espacio lo es– sino que está ampliamente marcado y definido por su contexto. López experimenta, mezclando y superponiendo, con los diferentes usos de la plaza, y revela así que el espacio público es un espacio de conflicto. *Football Field* nos habla de usos compartidos y de diferentes formas de ocupar esta plaza, una coexistencia no exenta de caos, accidentes y obstáculos, pero lanza también el mensaje de que es posible entenderse, pese a todo.

Agradecimientos
Los autores agradecen a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB) por su apoyo.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Camarzana, Saioa (2015, octubre 31). Maider López: «Los cambios en las reglas del juego generan nuevas posibilidades». *El Cultural*. https://elcultural.com/maider-lopez-los-cambios-en-las-reglas-del-juego-generan-nuevas-posibilidades

Cameron, Dan (2004). City of wonders. En S. K. Freedman & P. A. Fund (Eds.), *Plop: recent projects of the Public Art Fund* (pp. 21-28). New York: Merrell Publishers in association with Public Art Fund

Díaz-Guardiola, Javier (2013). Lara Almarcegui: "El concepto de contraurbanismo me resulta muy atractivo". *Revista Cultural Turia*. http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/lara-almarcegui-el-concepto-de-contraurbanismo-me-resulta-muy-atractivo/

Erdemci, Fulya (2015). Desvelando las conexiones de lo real. En *Tokialdatu = Desplazamiento = Displacemen* (pp. 19-28). Gipuzkoako Foru Aldundia.

Llobet Sarria, J., & Fernández Pons, L. F. (2013). Notes on a forthcoming Parking Lot project: Reverse Archaeology – Semi-buried objects from Nowy Port. En *Dividual* (pp. 8-13). Gdansk: Laznia Centre for Contemporary Art. ISBN: 978-83-61646-52-5 http://llobet-pons.net/llobet-pons3/2013/laznia/Reverse-archaeology_EN-4-def.pdf

Llobet Sarria, J., & Fernández Pons, L. F. (2020). Renata Lucas: aproximaciones a lo cotidiano en el espacio público. *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*, *11*(31), 80-87. ISSN: 1647-6158, e-ISSN: 1647-7316

López, Maider (s. f.). *Parkings (2006)*. LABoral Centro de Arte y Creación Industrial. Recuperado 7 de febrero de 2021. http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/obras/parkings-2006/#

Martínez, Rosa (2009). Maider López. En *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*. Madrid/Bilbao: TF Editores/Museo Guggenheim Bilbao. https://www.maiderlopez.com/textos/guggen/

Tegelaers, Theo (2011). Football in the Polder. En L. Melis (Ed.), *Polder Cup: a project*. Amsterdam: SKOR Foundation.

van Rijn, Ilse (2011). Disordered play. En L. Melis (Ed.), *Polder Cup: a project*. Amsterdam: SKOR Foundation.

Yuste, Javier (2013, septiembre 13). Maider López: "El diseño urbano marca y define nuestros movimientos". *El Cultural*. https://elcultural.com/Maider-Lopez-El-diseno-urbano-marca-y-define-nuestros-movimientos

Notas biográficas

LUIS PONS es artista visual y profesor asociado de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB).
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7233-2376
Email: luis-fernandez-pons@ub.edu
Morada: Universitat de Barcelona (UB). Facultat de Belles Arts. Departament d'Arts Visuals i Disseny. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

JASMINA LLOBET es artista visual y profesora asociada de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB).
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7967-3862
Email: jasminallobet@ub.edu
Morada: Universitat de Barcelona (UB), Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts i Conservació-Restauració. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Preservación de descampados en Lara Almarcegui: espacios de resistencia y compromiso urbano

Preservation of wastelands in Lara Almarcegui: spaces of resistance and urban commitment

LUIS PONS* & JASMINA LLOBET**

*AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona (UB). Facultat de Belles Arts. Departament d'Arts Visuals i Disseny. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

**AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona (UB), Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts i Conservació-Restauració. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

Resumo: Lara Almarcegui realiza sus proyectos en descampados, negociando su preservación con los propietarios y autoridades pertinentes –para mantenerlos en un estado *sin-urbanizar* — ya sea de manera indefinida o durante algunos años, lo cual dependerá principalmente del contexto en que se llevan a cabo. Analizaremos los condicionantes específicos que pueden causar estos desarrollos enormemente diferentes, ante una misma situación de partida. La artista repite sus invisibles obras artístico-activistas en numerosas ocasiones, yendo más allá de la unicidad habitual de proyectos artísticos similares; evitando además convertirse en imágenes icónicas al servicio de la regeneración urbana, y contribuyendo a amortiguar los procesos de gentrificación.
Palabras clave: arte en el espacio público / descampados / gentrificación.

Abstract: *Lara Almarcegui carries out her projects in wastelands, negotiating their preservation with owners and authorities –in order to keep them undeveloped– the duration of which will depend on the context. We will analyse the specific conditions that can cause different developments, with a similar starting situation. The artist repeats her invisible artistic-activist works on numerous occasions, going beyond the usual uniqueness of similar artistic projects. Almarcegui's projects avoid becoming iconic images at the service of urban regeneration and contributes to cushion gentrification processes.*
Keywords: *art in public space / wasteland / gentrification.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introducción

Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) realiza proyectos en espacios urbanos abandonados, como descampados o terrenos baldíos, negociando su preservación con los propietarios o con el ayuntamiento correspondiente. Se trata de solares que pueden ser edificados inmediatamente o en un futuro, pero donde todavía no ha ocurrido construcción alguna. La artista interviene en estos terrenos dejándolos simplemente sin urbanizar, ajardinar ni renovar, de modo que se mantengan intactos, ya sea de manera indefinida o durante algunos años. Almarcegui reacciona de esta forma al exceso de diseño y la *sobreedificación* de nuestras ciudades, así como a la falta de control del ciudadano sobre el espacio público. La artista propone una relación más activa con los espacios urbanos, sin aceptar la idea de una existencia basada simplemente en llenar los contenedores que alguien ha construido. "Aparentemente invisibles", sus intervenciones "provocan un diálogo sobre aquellos elementos que componen la realidad física del lugar y consiguen enfatizar lo temporal y transitorio" (Viladomiu, 2016, 28).

Almarcegui trata de conservar estos espacios urbanos abandonados para convertirlos en lugares donde la naturaleza puede volver a crecer y a evolucionar libremente, y no según un diseño de jardín predeterminado. La artista preserva intencionadamente estos espacios en un estado "sin definir" para que todo en ellos suceda por casualidad, y no correspondiendo a un plan predeterminado, como es lo habitual. Su objetivo es que "la naturaleza se desarrolle a su aire y se interrelacione con el uso espontáneo que se dé al terreno". Estos proyectos cobrarán sentido según vaya creciendo la ciudad, ya que cuando los terrenos adyacentes se edifiquen, estos serán los únicos que quedarán abiertos al azar y al vacío (Almarcegui, 2006).

El presente artículo quiere ofrecer un enfoque sobre diferentes proyectos de preservación de descampados y solares vacíos, haciendo hincapié en cómo cada uno de ellos ofrece una situación enormemente diferente, dependiendo del contexto en el que están realizados. Observaremos cómo algunos de los proyectos de Almarcegui consiguen prolongarse durante muchos años, incluso logran establecerse con carácter permanente, mientras que otros tienen una vida mucho más corta. Una serie de factores externos influyen, como veremos, en el transcurso de estos proyectos: la situación económica de los propietarios, estrategias políticas de lavado de imagen, las variaciones del mercado inmobiliario, o procesos urbanos como la gentrificación. Analizaremos estos condicionantes que, ante una misma situación de partida, causan desarrollos enormemente diferentes en las obras de Almarcegui.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2. Motivación e influencias

El interés de Almarcegui por los descampados proviene, según relata la propia artista, de su experiencia viviendo en Ámsterdam, ya que "aunque se permitían actividades prohibidas en el resto del mundo, el espacio estaba exageradamente organizado hasta hacerse claustrofóbico". Este contraste llevó a la artista a visitar descampados con frecuencia, y "a leer sobre ellos y realizar proyectos" (Díaz-Guardiola, 2013). Estos lugares abandonados también son, en palabras de De Solà-Morales, "espacios de posibilidades", que escapan del urbanismo desenfrenado y del diseño *hiperracionalizado* generalizado de nuestras ciudades, y para Almarcegui se convierten en lugares enormemente interesantes en su práctica artística. "La palabra posibilidad es lo que realmente hace de los descampados lugares tan atractivos" (Almarcegui, 2016:38).

La obra de Gordon Matta-Clark ha ejercido gran influencia en los proyectos de Almarcegui. De la misma forma que el artista se refería al espacio entre edificios como "anarquitectura", podría decirse que Almarcegui se ocupa de la tierra vacía en un ejercicio de "anurbanismo" (Ramírez-Blanco, 2013:239). Además, la artista nombra también entre sus mayores influencias los textos de Robert Smithson, en los que relata sus recorridos por ruinas urbanas. En *The Monuments of Passaic*, Smithson describe y narra fotográficamente para *Artforum* un trayecto por la periferia de Nueva Jersey, en el que recorre numerosos entornos abandonados que contrastan ampliamente el paisaje de la ciudad de Nueva York, perfectamente diseñado y sin apenas espacios libres. Como este trayecto se produce en sábado, las excavadoras y otras máquinas de construcción están paradas, y Smithson las compara con "criaturas prehistóricas atrapadas en el barro o, mejor dicho, máquinas extintas: dinosaurios mecánicos despojados de su piel". Smithson interpreta el paisaje de la ciudad de Passaic y nos habla de "ruinas inversas" para referirse a las nuevas arquitecturas todavía por construir en este paisaje desolado, contraponiéndolas a las "ruinas románticas". Las primeras son arquitecturas que "se convierten en ruina antes de ser construidas" (Smithson, 1967:48-51).

3. Proyectos activistas que evitan la *objetualidad* del arte en el espacio público

En los proyectos de Almarcegui no existe intervención alguna, más que la voluntad de asegurar la supervivencia de un territorio bajo condiciones de descampado y de protegerlo de la acción humana. Nada ocurre en ellos, más que el crecimiento de las plantas, a un ritmo enormemente lento que contrasta con la velocidad del urbanismo desenfrenado. Nada indica que se trate de un proyecto

Figura 1 · Lara Almarcegui (2009). Descampado a orillas del río Ebro. Recuperado de: https://www.zaragoza.es/sede/servicio/arte-publico/254

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

de arte. "En este tipo de obras tan solo la presencia de discretos carteles indica un supuesto carácter 'artístico' del territorio". Los descampados de Almarcegui pasan así desapercibidos para gran parte de los transeúntes. "El público suele consistir en paseantes, que disfrutan del entorno de manera casual, sin tener conciencia de la condición 'artística'" (Ramírez-Blanco, 2013:237). Almarcegui repite además el mismo esquema en diferentes contextos. Para la artista no es importante crear un concepto nuevo en cada ocasión, sino aplicar esa idea metódicamente al mayor número de lugares posibles. Esta forma de trabajar desafía el carácter único de los proyectos artísticos, y lo acercaría más bien a un enfoque activista. Veamos un ejemplo de intervención con carácter permanente:

En su obra *Descampado a orillas del río Ebro* (2009) la artista logró preservar un terreno "durante al menos 75 años", en el contexto de la exposición internacional *Expoagua* (2008) para *Expo Zaragoza*. Este descampado se sitúa en el meandro de Ranillas, en el extremo oriental del Parque del Agua Luis Buñuel, y ocupa una hectárea y media de superficie. La obra pretende "sugerir una reflexión sobre las transformaciones que sufren las ciudades, sobre los negocios de la construcción e incluso sobre aspectos tan concretos como la especulación" (García Guatas & Lorente, 2010:254). Podemos observar que su motivación va más allá de lo puramente artístico: "estamos hablando de proteger territorio, estamos hablando de naturaleza, estamos hablando de pelearse contra la construcción y el diseño, y mientras pueda tengo que hacerlo, casi por obligación" (Almarcegui, 2016:49).

Por otro lado, la obra de Almarcegui se observa con una "mirada distraída" propia del arte en el espacio público, pero también del mobiliario urbano o de la arquitectura. Ejemplificaría así la idea de que "si bien hay muchas formas de mirar arte, no todas requieren la participación voluntaria del espectador". Si dentro de la institución artística "el éxito del encuentro se basa en tener nuestra atención absorbida exclusivamente por el arte, excluyendo el resto de estímulos visuales del entorno", este marco de percepción del *white cube* es difícilmente trasladable al espacio público (Cameron, 2004:21). Es obvio que observamos el arte en el espacio público de forma diferente a una obra en un museo. Son formas diferentes de mirar, que enlazarían el arte público más bien con la arquitectura o el diseño urbano de nuestras ciudades. Contemplamos la belleza de una escultura pública, igual que observamos las formas de un edificio. Pero la obra de Almarcegui ni siquiera aparece al espectador como un objeto artístico reconocible en un primer momento. La "mirada distraída" llevada a estos extremos podría calificarse de "invisibilidad autoconsciente", una obra camuflada, que pasa fácilmente desapercibida, pero que no por ello está exenta de

significado/sentido (Pons & Llobet, 2020:83). Los descampados de Almarcegui no buscan ser admirados, ni siquiera ser percibidos como arte, sino que trabajan consecuentemente en un segundo plano, y sus efectos deben notarse a nivel urbanístico. No atraen la atención sobre sí mismos, como hacen habitualmente las obras de arte. De hecho, si un descampado llama por sí mismo la atención, esto nos indicaría que existe un grave problema de saturación constructiva, ya que destacaría porque nos resulta extraño ver un espacio vacío. Los descampados de Almarcegui, como cualquier otro, resultan invisibles para los transeúntes. Evitan la *objetualidad* del arte en el espacio público, y se configuran como proyectos activistas de compromiso con el territorio.

4. Arte público contra la gentrificación

La gentrificación es un fenómeno urbanístico de transformación de zonas urbanas deprimidas, populares, y más o menos centrales de la ciudad; y su conversión en nuevos lugares de moda. La población local es progresivamente desplazada por otra de mayor nivel adquisitivo. Este proceso gradual incentiva el desarrollo de nuevos proyectos inmobiliarios, y a su vez tiene un impacto en los precios de los alquileres, poniendo en marcha un fenómeno de desplazamiento y sustitución de los habitantes originales, que desemboca finalmente en una transformación absoluta de la fisonomía del lugar. La gentrificación puede tener lugar en barrios residenciales, pero también es habitual en zonas antiguamente industriales que van siendo absorbidas por la expansión de la ciudad. En la actualidad, el turismo también puede jugar un papel importante en estas transformaciones urbanas. En ocasiones, estos cambios vienen abanderados por la cultura. A menudo los proyectos de revitalización urbana incorporan obras de arte para reconfigurar el paisaje de las ciudades. Estas esculturas tienden a ser objetos espectaculares, atractivos e icónicos, fácilmente identificables como piezas de arte. Además, tienen un papel cada vez más relevante en el diseño de nuestras ciudades, enmarcándose en proyectos urbanísticos que pueden favorecer la recuperación de zonas degradadas, pero también contribuir a procesos de gentrificación. Observaremos qué papel pueden tener las obras de Almarcegui bajo estas premisas.

La artista lamenta que la mayoría de ayuntamientos (europeos, pero también en otros lugares) construyen la imagen de la ciudad, más que la ciudad misma (Almarcegui, 2016:37). En este tipo de urbe, los descampados significarían errores en el sistema, espacios que escapan a la *hiperplanificación*. Almarcegui pretende revelar en su obra una imagen de la ciudad muy distinta a esta que construyen los ayuntamientos, mostrando "la complejidad de la transformación urbana y (...)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 2 · Lara Almarcegui (2004-2014). Un descampado en Genk. Recuperado de: http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/i16alalm.html
Figura 3 · Lara Almarcegui (2005–2006). Un descampado, Matadero de Arganzuela, Madrid. Recuperado de: http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/i17alalm.html

cómo se manifiestan sobre el terreno las conexiones entre la economía, la historia y las biografías individuales" (Ursprung, 2013:44). En su obra *un descampado en Genk*, Almarcegui consigue preservar un terreno en la ciudad belga entre 2004 y 2014. Se trata de un espacio de grandes dimensiones situado en el centro de la ciudad, y gracias al concejal de urbanismo se cierra un acuerdo para mantenerlo en estado virgen durante diez años. Este paraje contiene "una magnífica chopera con praderas y restos de huertas y cabañas abandonadas, árboles frutales e incluso un pequeño arroyo con un puente, canales y terrenos empantanados". Además, el acceso es libre, ya que "el terreno no está vallado y a él se puede acceder desde todo el carril de bicicletas que lo rodea" (Almarcegui, 2006).

En 2012, dos años antes de expirar el acuerdo sobre este descampado, se celebra justamente en Genk la bienal itinerante *Manifesta*. Almarcegui es invitada a participar, pero antes que presentar un nuevo proyecto, decide aprovechar la visibilidad que le brinda esta exposición de carácter internacional para intentar alargar el convenio con el ayuntamiento, esta vez de forma indefinida. Además, el concejal de urbanismo con el que se habían llevado a cabo las negociaciones iniciales en 2004, es ahora el alcalde de la ciudad, por lo que todo indica que no debería haber problema alguno en los trámites. Sin embargo, el proyecto logra solamente la concesión de una prórroga de 2 años. Por otro lado, el Ayuntamiento de la ciudad "se comprometió a incluir el proyecto en el *master plan* en el momento que lo hicieran" (Almarcegui, 2016). Este plan municipal debía establecer los usos urbanísticos del territorio a largo plazo. Esto suponía una noticia enormemente positiva para el proyecto de Almarcegui y debería haber facilitado la regulación de un uso alternativo permanente para ese descampado. Sin embargo, la realización de este nuevo *master plan* se retrasa, aparentemente por la situación heredada de la crisis económica de 2008, y finalmente se acaba abandonando el proyecto. Almarcegui no tiene problema en detallar por qué sus proyectos no logran salir adelante; es una artista enormemente transparente y relata tanto sus logros como sus fracasos. A través de sus textos podemos conocer de primera mano el funcionamiento de las instituciones que regulan el uso del suelo: qué relación establece cómo artista con los responsables políticos, o qué dificultades encuentra en el proceso. Es poco probable que el abandono del proyecto de Genk por parte del ayuntamiento se deba a la casualidad. Si observamos el giro de los acontecimientos constatamos que, una vez desaparecido el mecanismo de visibilidad de *Manifesta*, las promesas de los responsables políticos se disipan rápidamente. Por lo tanto, el proyecto habría caído víctima de estrategias políticas que poco tienen que ver con lo artístico, sino más bien con lo urbanístico.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Otro proyecto con un desarrollo similar sería *Un descampado, Matadero de Arganzuela, Madrid* (2005–2006), en el que Almarcegui logra el compromiso de protección para un terreno ubicado en el recinto del antiguo Matadero de Madrid, junto al depósito de agua. La institución está llevando a cabo en ese momento un ambicioso proyecto de renovación de estas instalaciones, para destinarlas a un uso cultural. La intención de la artista es renovar el acuerdo de protección con carácter indefinido (Almarcegui, 2006), pero solo logra asegurarlo durante un año. Las razones de esto conciernen en último término a la institución propietaria del terreno, pero también es fundamental analizar del contexto urbanístico en el que se desarrolla la obra. En primer lugar, este descampado se sitúa en el barrio de Legazpi / Arganzuela de Madrid, una zona antiguamente industrial que sufre un desorbitado desarrollo urbanístico durante los años 2000. Madrid se expande en todas direcciones, y puesto que este barrio está densamente edificado, escasean los espacios libres para construir, y estos están sujetos a procesos de especulación enormemente dinámicos. Los antiguos edificios industriales del barrio son en su mayoría demolidos y reemplazados por grandes bloques residenciales cerrados, con áreas privadas en el centro, piscinas y canchas de tenis. De esta forma, una nueva comunidad de pequeñas familias acomodadas se traslada a Arganzuela, conviviendo con la gran comunidad ecuatoriana que ya residía en esta zona. El antiguo carácter industrial de esta área da paso a un barrio residencial relativamente cercano al centro de la ciudad, y los precios de las propiedades en la zona aumentan considerablemente (Pons & Llobet, 2010: p.10). Esta situación urbanística de gentrificación definía la zona de Legazpi / Arganzuela en el momento en que Almarcegui realiza su proyecto. El ambiente que se respiraba era que un solar vacío era un negocio potencial, no un lugar donde pueden ocurrir proyectos artísticos. Sin embargo, apenas unos años después estalla la burbuja inmobiliaria, y con ella llega el repentino final de un período de aparente e interminable crecimiento económico. El conocido como "milagro del ladrillo" da paso a una época en la que ya no es impensable poner en cuestión los excesos del mercado inmobiliario.

Conclusión

Lara Almarcegui trabaja con descampados entendidos como espacios olvidados por la *hiperurbanización* de nuestras ciudades. En sus proyectos, la artista negocia con los propietarios y las autoridades pertinentes para intentar preservar (por contrato) la identidad de estos espacios, y mantenerlos en un estado *sin-urbanizar* durante el mayor tiempo posible. Almarcegui protege estos

descampados de un uso comercial, desafiando el exceso de diseño y de urbanismo de nuestras ciudades. Cada uno de sus proyectos pertenece a un contexto y ofrece una situación enormemente diferente, que define, entre otras cosas, el tiempo que la artista puede conseguir mantenerlos en este estado. Algunos proyectos logran prolongarse durante años, mientras que otros tienen una temporalidad efímera, o sucumben a diferentes intereses, como hemos apuntado anteriormente. Almarcegui es plenamente consciente del potencial, pero también de las limitaciones de sus proyectos: "yo no puedo parar una construcción, si hubiera una construcción aprobada no tengo, por supuesto, este poder, pero sí que puedo evitar un proyecto de paisajismo, sí puedo evitar un pabellón, un parásito, un diseño, un ajardinamiento" (Almarcegui, 2016:49).

La artista propone una defensa acérrima de los terrenos baldíos ante la *sobreedificación* urbanística, ya que los considera espacios enormemente necesarios. "Si se multiplicase la presencia de los descampados abiertos y perdurables", esto nos llevaría hasta una "ciudad gruyère" en la que los espacios vacíos quedarían garantizados. Estos terrenos pasarían entonces a cumplir un papel activo en la ciudad, configurando "islas de libertad", y convirtiéndose en espacios destinados a "la naturaleza salvaje y la utilización humana no reglada". Por otro lado, Almarcegui "no parece tener en cuenta la marginalidad y la delincuencia que podrían instalarse en sus terrenos francos". Con una mirada positiva y optimista, "su obra busca garantizar que entre empresas, comercios y viviendas se sitúe el *terrain vague*. Una tierra de nadie que es terreno de todos: zona abierta a los ciudadanos libres y a la naturaleza sin domesticar" (Ramírez-Blanco, 2013:239).

De esta forma, Almarcegui pretende que los terrenos con los que trabaja escapen de la planificación total, aunque solo sea temporalmente, creando espacios de resistencia urbana. Sus intervenciones son también invisibles para los transeúntes, y esto evita la *objetualidad* propia del arte en el espacio público. La práctica invisibilidad de estas propuestas las hace, de hecho, difícilmente identificables como piezas de arte. Almarcegui presenta poco más que desiertos urbanos donde parece no ocurrir nada. Sin embargo, se trata de proyectos enormemente relevantes, que inciden en el contexto urbano real y contribuyen a amortiguar los procesos de gentrificación. Su compromiso es con los procesos urbanos más que con el arte, configurándose así como proyectos activistas que desafían las formas de desarrollo urbanístico habituales de nuestras ciudades.

Hemos visto cómo, de forma creciente, se utilizan obras de arte en el espacio público para poner en marcha procesos urbanos que responden a intereses políticos, en nombre de la promoción inmobiliaria y turística. Los artistas

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

pueden (y deben) encontrar formas de evitar ser utilizados en estas estrategias urbanísticas que tienen como consecuencia el desplazamiento de los habitantes originales de un barrio. Almarcegui esquiva efectivamente en sus descampados la utilización del arte público como una imagen icónica al servicio de la regeneración urbana y del turismo. Esto impide que sus obras se postulen como objetos atractivos exclusivamente a nivel visual, y que puedan ser instrumentalizadas con el fin de contribuir a procesos de gentrificación. Sus descampados "proponen una lectura crítica de los modelos de desarrollo urbano y manifiestan una postura opuesta al modelo de vida que antepone la productividad y la circulación a la habitabilidad y la convivencia" (García Guatas & Lorente, 2010:254). Defender descampados se convierte, de esta forma, en un acto de resistencia ante el diseño *hiperracionalizado* del espacio público, y va más allá de lo artístico, hacia proyectos artístico-activistas de enorme compromiso urbano.

Agradecimientos
Los autores agradecen a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB) por su apoyo.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Almarcegui, Lara (2006). Demoliciones, huertas urbanas, descampados. *Boletín CF+S*, 38/39, 173-181. Recuperado de http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html

Almarcegui, Lara (2016). Descampados, demoliciones y ruinas. En T. Blanch (Ed.), *Topografías Invisibles. Estrategias críticas entre Arte y Geografía* (pp. 32-53). Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

Cameron, Dan (2004). City of wonders. En S. K. Freedman & P. A. Fund (Eds.), *Plop : recent projects of the Public Art Fund* (pp. 21-28). New York: Merrell Publishers in association with Public Art Fund.

Díaz-Guardiola, Javier (2013). Lara Almarcegui: "El concepto de contraurbanismo me resulta muy atractivo". *Revista Cultural Turia*. Recuperado de http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/lara-almarcegui-el-concepto-de-contraurbanismo-me-resulta-muy-atractivo/

García Guatas, Manuel, & Lorente, Jesús Pedro (2010). *Arte Público en la ciudad de Zaragoza*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza. Recuperado de https://www.zaragoza.es/contenidos/artepublico/artePublico.pdf

Pons, L., & Llobet, J. (2010). El Sombrero: Final Report. En *Constant Dislocation* (pp. 9-11). Seoul: Seoul Art Space Geumcheon.

Pons, L., & Llobet, J. (2020). Renata Lucas: aproximaciones a lo cotidiano en el espacio público. *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*, *11*(31), 80-87. https://doi.org/ISSN 1647-6158, e-ISSN: 1647-7316

Ramírez-Blanco, Julia (2013). Los descampados de promisión de Lara Almarcegui. *Quintana*, *11*(Nov.), 231-241. Recuperado de https://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/los-descampados-de-promisic3b3n-de-lara-almarcegui.pdf

Smithson, Robert (1967). The Monuments of Passaic. *Artforum International*, (12), 48-51. Recuperado de https://www.artforum.com/print/196710/the-monuments-of-passaic-36680

Ursprung, Philip (2013). Más allá del terrain vague: siguiendo a Lara Almarcegui. En O. Zaya (Ed.), *Lara Almarcegui* (pp. 43-47). Madrid: Turner, Acción Cultural Española.

Viladomiu, Àngels (2016). Investigaciones experimentales del "lugar": del registro al accionismo. En T. Blanch (Ed.), *Topografías Invisibles: Estrategias críticas entre Arte y Geografía* (pp. 24-31). Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

Notas biográficas

LUIS PONS es artista visual y profesor asociado de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB).
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7233-2376
Email: luis-fernandez-pons@ub.edu
Morada: Universitat de Barcelona (UB). Facultat de Belles Arts. Departament d'Arts Visuals i Disseny. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

JASMINA LLOBET es artista visual y profesora asociada de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB).
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7967-3862
Email: jasminallobet@ub.edu
Morada: Universitat de Barcelona (UB), Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts i Conservació-Restauració. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Scratching the Surface: participação e transformação social da cidade

Scratching the Surface: participation and social transformation of the city

JOANA GAUDÊNCIO MATOS

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal (ESE-IPS), Centro de Investigação em Educação e Formação (CIEF), Campus do Instituto Politécnico de Setúbal, Estefanilha, 2914-504 Setúbal, Portugal; Escola Superior de Educação do Politécnico de Lisboa (ESELX-PL) Campus de Benfica do IPL, 1549-003 Lisboa, Portugal e Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Resumo: O texto propõe uma abordagem à obra do artista plástico Alexandre Farto aka Vhils (n.1987). Este é considerado um dos artistas mais significativos e instigantes que desenvolvem parte do seu trabalho na área da *street art*, mobilizando um conjunto de meios expressivos que possibilitam uma reflexão sobre o meio urbano e estabelecem uma progressiva relação entre a arte, a cidade e a sociedade. Esta relação leva, inevitavelmente, a uma fusão entre a arte e o contexto social. Analisar-se-á um conjunto de intervenções inseridas na sua série de trabalhos intitulada "*Scratching the Surface*".

Palavras chave: *Street Art* / Comunidade / Práticas Artísticas Colaborativas.

Abstract: *The text suggests an approach to the work of the plastic artist Alexandre Farto aka Vhils (b.1987). He is considered one of the most significant and thought-provoking artists who develop part of their work in the sphere of street art, mobilizing a set of expressive means that allow a reflection on the urban environment and establish a progressive relationship between art, the city and society. This relationship inevitably leads to a fusion between art and the social context. A set of interventions included in the series of his works entitled "Scratching the Surface" will be analyzed.*

Keywords: *Street Art / Community / Collaborative Artistic Practices.*

Submetido: 19/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Este texto propõe uma abordagem à obra do artista plástico Alexandre Farto aka Vhils, nascido no Seixal (Portugal) em 1987, cidade industrial repleta de murais que lembravam a Revolução de Abril e que acabaram por influenciar o trabalho de caráter mais individual e/ou informal do artista. A sua experiência académica e artística em Londres, possibilitou o contacto direto com Banksy que o convidou a participar no *Cans Festival, realizado em 2008 no Leake Street Tunnel*, espaço escolhido para a realização de um conjunto de intervenções de *street art*. A partir deste momento, o artista vê os seus trabalhos serem reconhecidos por instâncias de legitimação como galerias, espaços museológicos e pela própria crítica da arte. O seu percurso artístico integra inúmeros projetos e exposições nacionais e internacionais desenvolvidas em diversos países como Reino Unido, França, Alemanha, Rússia, Estados Unidos da América, Brasil, China, África do Sul, Roménia, entre outros.

Para compreender o processo criativo e a visualidade das suas obras, teremos de considerar a reflexão que Vhils elabora constantemente em torno do papel do cidadão comum que deambula pelas ruas da cidade e dos problemas que enfrenta no seu quotidiano. Nas suas intervenções podemos enumerar um conjunto diversificado de técnicas (escultura, pintura, serigrafia, gravura, fotografia, vídeo e instalação), de materiais (portas, parede, esferovite, cortiça, camada de cartazes, etc.) e de ferramentas (cinzel, berbequins, explosivos, etc). Independentemente do facto destas obras serem realizadas para o espaço urbano ou para o espaço expositivo, assistimos a uma presença assídua do retrato que poderá ser representativo de um indivíduo ou de um grupo que pertence a uma determinada comunidade.

Neste artigo irá proceder-se à análise do projeto intitulado "Incisão" desenvolvido em Curitiba-Brasil em 2014 e do projeto "Debris" desenvolvido dois anos mais tarde em Hong Kong-China. Ambos retratam preocupações sociais e políticas e envolvem as comunidades locais em práticas criativas (colaboração, cocriação e fruição.)

2. Projetos artísticos desenvolvidos com a comunidade

Os projetos artísticos desenvolvidos com uma comunidade específica, exigem da parte do artista um grande investimento. Primeiramente, é realizado uma investigação sobre o local e as suas gentes seguindo-se a construção de uma relação e aproximação com os seus habitantes, que se desenvolve através de uma partilha mútua de conhecimentos e memórias, que darão posteriormente origem a projetos criativos no espaço urbano, e que por vezes permeiam a

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

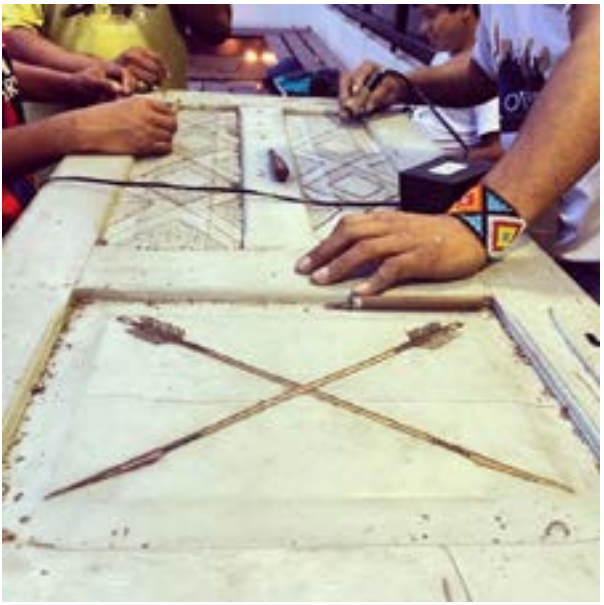


Figura 1 · Processo de trabalho. Intervenções realizadas com os indígenas da Aldeia do Araçaí, Curitiba. 2014. Fonte: https://www.facebook.com/vhils1/photos/679662255406291
Figura 2 · Alexandre Farto e Dona Emília. 2014. Fonte: https://www.facebook.com/fuaproducoesculturais/photos

participação/colaboração da comunidade. No que se refere aos trabalhos desenvolvidos por Vhils, estes assumem múltiplas modalidades técnicas, permitem refletir sobre um conjunto de questões da esfera social e política e, por último, constituem-se espaços de partilha onde as temáticas trabalhadas são do interesse de um coletivo. Referindo-se à importância desta questão, mencionamos Athins (1997, p.197) que afirma que a arte desenvolvida para o espaço público é produzida para a comunidade e, por esta razão, deve ser reconhecida e aceite por ela.

Os processos de trabalho que envolvem a participação da comunidade requerem do artista um processo de trabalho complexo que contempla diversos pontos de vista e relações estabelecidas entre os seus intervenientes. De acordo com Saraiva (2013:131)

> *Os artistas que trabalham com comunidades têm que gerir e absorver diferentes camadas no processo de trabalho: a perspetiva individual sobre a comunidade, a perspetiva da comunidade sobre ela própria, a relação criada entre o artista e a comunidade, e as várias camadas de conhecimento inerentes à comunidade, como a sua história, memória e relações com o que é externo a ela. A ênfase destas práticas está no processo, que é exatamente o estágio do projeto de conhecimento e diálogo que deve posteriormente determinar a intervenção artística a ser feita.*

Os processos mencionados anteriormente estão inseridos numa metodologia denominada por *community art*, *community-engaged art* ou *community-based art*, descrita por Pereira e Sá (2016:26) como

> *um conjunto de práticas artísticas, desenvolvidas com o objetivo de envolver uma determinada comunidade (balizada por critérios de natureza territorial, demográfica, etária, cultural, etc.) no âmbito de um diálogo mais alargado com vista proporcionar uma mudança positiva na forma como esta se relaciona internamente ou com contextos mais amplos (regionais nacionais, globais).*

Enquadrados nesta metodologia encontram-se alguns projetos do artista Vhils que visam enfatizar problemas e ameaças que as comunidades enfrentam, identificados através de um mapeamento de distintas componentes que circunscrevem os contextos reais da intervenção com o auxílio de instituições locais que proporcionam o primeiro contacto do artista com o meio e com a população.

O primeiro projeto selecionado "Incisão", desenvolveu-se em 2014 durante uma residência artística que Vhils realizou na aldeia de Araçaí — Curitiba, onde contactou com uma comunidade Guarani que vivia em condições difíceis depois de forçada a sair das suas terras pelo governo. O segundo projeto intitulado

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

"Debris" desenvolveu-se em Hong Kong no ano de 2016 e consistiu numa reflexão visual sobre uma das maiores metrópoles do mundo, visando a exploração dos traços identitários dos seus habitantes. Neste tipo de experiências estéticas desenvolvidas com a comunidade, o significado da obra pronuncia-se através do produto final, do processo de interação social e nas repercussões que estas possam ter para o futuro da comunidade. Congdon, Blandy & Bolin (2001:3), referem que estas práticas têm a capacidade de estimular a intervenção das pessoas nas problemáticas "como catalisadores de diálogo sobre identidade individual e de grupo, preocupações locais e nacionais e, finalmente, numa procura pela democracia.". Estes processos artísticos possibilitam uma mudança significativa, a partir do momento que a comunidade começa a ter voz ativa e a interagir com o artista através da atribuição de um contexto e de conteúdo para a intervenção.

A participação da comunidade em projetos artísticos distingue-se através do seu nível de envolvimento. Neste sentido, Helguera (2011:14) estabelece quatro tipologias de participação: a) Nominal — o indivíduo contempla o trabalho de maneira reflexiva; b) Direcionada — o indivíduo completa uma tarefa simples de contribuir para a criação do trabalho; c) Criativa — o indivíduo fornece conteúdo para uma componente do trabalho dentro de uma estrutura estabelecida pelo artista; e d) Colaborativa — o indivíduo compartilha responsabilidade pelo desenvolvimento da estrutura e do conteúdo do trabalho em colaboração com o artista. Estas tipologias de participação estão presentes nos dois projetos que serão analisados de seguida e cujas metodologias permitiram uma reflexão a partir de dimensões pessoais, sociais e culturais.

3. Scratching the Surface: projetos artísticos

Ao interligarmos os processos artísticos com as intervenções *site specific* é possível estabelecer um conjunto de aproximações à problemática que envolve as conceções acerca da comunidade e os seus respetivos graus de participação nestas práticas (colaboração, cocriação, fruição). Neste sentido, foram escolhidas para análise duas propostas artísticas participativas e/ou colaborativas na área da *street art*, no sentido de se compreender o nível de participação e posicionamento das comunidades perante os processos criativos e o próprio artista.

Ao realizar um projeto com estas caraterísticas, Vhils concilia as intervenções no espaço urbano, onde por vezes, a exclusão social está presente, com obras de caraterísticas diferentes que são realizadas com as comunidades e se destinam a exposições que marcam o encerramento destes projetos.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Vhils, D. Emília. Intervenção Aldeia do Araçaí, Curitiba. 2014. Fonte: https://www.facebook.com/vhils1/photo
Figura 4 · Vhils, Exposição Incisão, Curitiba. 2014. Fonte: https://www.vhils.com/exhibitions/incisao

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Uma das salas onde estão expostos trabalhos de vídeo e escultura de baixo-relevo. Exposição Debris, Hong Kong. 2016.
Fonte: https://www.vhils.com/news/debris-solo-show
Figura 6 · Vhils, Instalação com luzes néon, Hong Kong. 2016.
Fonte: https://www.vhils.com/news/debris

Figura 7 · Vhils, Elétrico de Hong Kong. 2016. Fonte: https://www.vhils.com/tag/billboards/
Figura 8 · Vhils, Intervenção sobre camada de cartazes, Hong Kong. 2016. Fonte: https://www.vhils.com/news/debris

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 9 · Utilização de Explosivos. *Frames* do vídeo de Vhils. 2016. Fonte: https://www.vhils.com/video/debris-teaser-01/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

3.1 "Incisão", Curitiba — Brasil, 2014

Designado por "Incisão", o primeiro projeto selecionado foca a sua atenção numa pequena comunidade indígena realojada na aldeia de Araçaí-Piraquara em 2000, localidade que se situa a 50 quilómetros de Curitiba. Esta mudança ocorreu no âmbito de um programa governamental que forçou a tribo a abandonar as suas terras ancestrais e a fixar-se numa nova localidade situada numa reserva de proteção ambiental.

Esta mudança obrigou a comunidade a procurar outras formas de subsistência devido à proibição de plantar alimentos e caçar. A mostra de trabalhos desenvolvida neste projeto visou abordar os contrastes entre um modo de vida secular desenvolvido por este povo (num quase estado de isolamento) e a influência ocidental (entendida como sinal de modernidade), refletindo assim sobre o choque entre o modelo dominante de desenvolvimento contemporâneo e os modos de vida mais tradicionais.

O título do Projeto "Incisão" desenvolvido em 2014, remete-nos para uma das técnicas que carateriza a prática de Vhils, designadamente o corte e o talhe das superfícies de madeira, estabelecendo também referência às contrariedades pelas quais esta comunidade passou. No decorrer deste projeto, o artista teve a oportunidade de realizar uma oficina onde desenvolveu, em conjunto com os artesãos Guarani, quatro intervenções sobre portas de madeira e uma parede. Nas portas de madeira recolhidas na localidade foram escavados símbolos que se relacionam com este povo indígena, tais como o sol, setas ou aves, utilizando como ferramentas goivas, cinzéis e o pirógrafo (Figura 1).

Na intervenção realizada na parede da farmácia da aldeia, assistimos à colaboração entre o artista, a sua equipe de produção e os membros da comunidade na elaboração do retrato D. Emília a anciã da aldeia, o elemento mais maduro da comunidade sobre quem recaem um conjunto de responsabilidades. Este processo iniciou-se com uma entrevista e sessão fotográfica à D. Emília (Figura 2), edição da fotografia, passagem do desenho para uma parede de madeira e, por último, a incisão/escavação da parede recorrendo a goivas, através de um trabalho de colaboração entre alguns elementos da comunidade e o artista (Figura 3).

Estes trabalhos desenvolveram-se através de processos participativos que integraram vários artesãos da comunidade indígena e que colaboraram com o artista na criação e concretização das peças no que diz respeito às sugestões sobre os elementos que deviam constar nas portas, na partilha de conhecimentos sobre as técnicas e instrumentos que utilizam usualmente na realização das suas peças de artesanato, e por último, na execução das técnicas.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Terminado o processo artístico e de socialização com esta comunidade, todos os trabalhos foram expostos através da montagem de uma instalação (Figura 4) na galeria CAIXA Cultural em Curitiba entre os dias 19 de março e 11 de maio de 2014. O seu principal objetivo passou por dar visibilidade a esta e outras comunidades indígenas, sujeitas a processos de deslocação, perda de terras e desenraizamento cultural. No decorrer deste projeto foi ainda realizado um vídeo produzido por Vhils, onde este estabelece um conjunto de reflexões que concebe sobre o Projeto "Incisão" e onde assume que o principal objetivo deste trabalho consistiu em homenagear e dar voz a esta comunidade Guarani da aldeia de Araçaí.

3.2 "Debris", Hong Kong — China, 2016

Deste projeto desenvolvido por Vhils na cidade de Hong Kong, resultou um conjunto de aproximadamente cinquenta intervenções, algumas *site-specific,* realizadas através de diferentes técnicas e materiais. Parte destas obras integraram a exposição individual do artista, intitulada "Debris" que esteve patente no espaço Central Ferry Pier 4 em Hong Kong, entre 21 de março e 4 de abril de 2016, em colaboração com Fundação de Arte Contemporânea de Hong Kong (HOCA).

Funcionando como um contraponto ao ritmo acelerado das ruas de Hong Kong, a exposição iniciava-se por um corredor onde estava a ser transmitido um vídeo sobre a vida da cidade em câmara lenta. A integração das obras nos restantes espaços foram organizadas de acordo com as técnicas ou tipologia, correspondendo cada sala a diferentes modalidades de atuação do artista (Figura 5).

A este conjunto de obras concretizadas com vista à integração em espaço expositivo, foram elaboradas também intervenções *site-specific* no espaço urbano que possibilitam uma reflexão sobre o lugar do indivíduo numa grande metrópole como Hong Kong. Uma das intervenções realizadas no exterior, partiu da utilização de luzes *néon* que constituem uma composição formada por rostos, letras e outros tipos de sinalética tendo como pano de fundo os edifícios da península de Kowloon (Figura 6).

A obra de Vhils esteve também presente noutros locais icónicos da cidade, nomeadamente num elétrico que circulava diariamente pelo local (Figura 7), numa estação de transportes e em paredes de ruas emblemáticas (Figura 8). Estes trabalhos integrados na sua série "Scratching the Surface" partem da técnica do artista que explora as camadas de cartazes que recolhe nas ruas.

Após remover as camadas de cartazes do seu contexto original, o artista elimina a imagem aplicando uma camada de tinta branca de forma a criar

contraste e a anular o seu conteúdo. De seguida, procede ao desenho e inicia o processo de subtração com recurso a materiais abrasivos, desvendando fragmentos de outras informações que se encontravam ocultas. Sobre este aspeto Moore (2014) refere

> *Enthusiastic with this success, Vhils began experimenting with carving them directly in the place they would accumulate in the streets, while also taking on thicker agglomerations from the streets to work with at home. This division also market a bisection in this artwork: some pieces were worked directly in the street or pasted back in the street once finished, while others began seeing their way into his gallery work — subverting their valueless nature by providing a new context which promoted their status to that of aesthetic objects* (p.63).

Na conceção deste projeto foram ainda integrados dois vídeos. O primeiro intitulado "Debris" teve como objetivo promover a exposição, facultando ao público a poética criativa e a visão que Vhils tem sobre o mundo através das obras que cria por meio da destruição (Figura 9). O segundo vídeo, integrado na exposição tem uma dimensão mais complexa e pode ser visto de forma independente das restantes intervenções. Ambas criaram uma narrativa que permite ao observador perceber as dinâmicas da cidade de Hong Kong e as pessoas que nela habitam, relatando uma sociedade que se desenvolve e movimenta a um ritmo tão elevado que não permite sentir e reconhecer o que está ao seu redor.

Conclusão

O artista Vhils tem desenvolvido um percurso singular no âmbito da *street art* no qual a observação e olhar crítico sobre o espaço urbano permite o seu potencial enquanto espaço físico, mas igualmente enquanto repositório por excelência de matéria prima visual e plástica. Na cidade é possível proceder à recolha de materiais diversificados que podem ser utilizados nas suas intervenções e as suas paredes e ruas são suportes passíveis de intervenção nos quais o artista pode deixar a sua marca. Este mesmo espaço urbanizado abrange um vasto domínio político, social e cultural cujo crescimento económico e a expansão da cidade podem estar na origem de uma perda ou reconfiguração de identidade enquanto contrastes de superfícies, materiais e sentimentos.

As práticas artísticas que envolvem a participação das comunidades convocam uma dimensão intersubjetiva da qual emergem problemáticas de natureza social, cultural e económica que estabelecem uma clara ligação entre a escala local e global. O processo artístico de escavar, gravar, explodir ou desocultar as

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

múltiplas camadas que compõem a pele das cidades, dos lugares e dos espaços de intervenção assume-se, finalmente como metáfora de uma arqueologia da sociedade contemporânea que revela a complexidade que se oculta por detrás de uma vivência quotidiana aparentemente regida pelo habitus cultural e social.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Athins, R. (1997). *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords, 1945 to the Present.* New York: Abeville Press.

Congdon, K., Blandy, D. & Bolin, P. (2001). *Histories of community-based art education.* Reston: National Art Education Association.

Helguera, P. (2011). *Education for socially engaged art: A materials and techniques handbook*. New York: Jorge PintoBooks.

Moore, M. (2014). *Entropy*. Paris: Editions Gallimard.

Pereira, T., Sá, K. (2016). Artes Visuais e Comunidade: práticas artísticas com estudantes do ensino superior. Revista Medi@ções. 4(2), 24-50.

Saraiva, C. (2013). Arte e Comunidade: Um aquivo poético sobre o Envelhecimento. Revista Vox Musei. Arte e Património, 1(2), 128 -138.

Nota biográfica

Joana Gaudêncio Matos é artista visual e professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal (ESE-IPS) e na Escola Superior de Educação do Politécnico de Lisboa (ESELX-PL). Doutorada em Belas-Artes na especialidade de Ciências da Arte pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, integra o Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). As suas principais linhas de investigação estão inseridas na área da educação artística e da *street art*.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5406-8340

Ciência ID: 6819-396E-C9F7

Email: joana.isabel.matos@ese.ips.pt

Morada: Escola Superior de Educação — Instituto Politécnico de Setúbal, Departamento de Artes, Campus do Instituto Politécnico de Setúbal, Estefanilha, 2914-504 Setúbal, Portugal.

Luz nos trópicos: uma dialética material em Maurício Bentes

Light in the tropics: a material dialectic in Maurício Bentes

JOÃO WESLEY DE SOUZA

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espirito Santo, UFES, Centro de Artes, CAR, Departamento de Artes Visuais, DAV. Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória — ES, 29075-910, Brasil.

Resumo: No intuito de organizar um possível entendimento sobre um recorte exclusivo centrado no uso da luz na obra de Mauricio Bentes, apontando também, o campo de influencias e o âmbito cultural que engolfa o referido sujeito artista visual em questão, propomos estabelecer um percurso textual dentro do seu processo de criação, onde se explicita o uso da luz em configurações visuais que permitiria, em tese, a afirmação de que uma dialética entre a imaterialidade da luz, em contraste com a materialidade dos suportes, termina apontando para uma equação visual que enfatiza uma transcendência destes contrários.

Palavras chave: Arte e Luz / Materialidade / Imaterialidade / Dialética e Transcendência.

Abstract: *In order to organize a possible understanding of an exclusive focus centered on the use of light in the artworks of Mauricio Bentes, also pointing out the field of influences and the cultural scope that engulfs the subject in question, we propose to establish a textual path within its creation process, where the use of light in visual configurations is explicit, which would, in theory, assert that a dialectic between the immateriality of light, in contrast to the materiality of the supports, ends up pointing to a visual equation that emphasizes a transcendence of these opposites.*

Keywords: *Art and Light / Materiality / Immateriality / Dialectic and Transcendence.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Arte e luz, antecedentes no Brasil

Para abordarmos a ênfase em um contraste material que suscita uma relação dialética indicada no titulo deste escrito, vamos observar o percurso artístico de Mauricio Bentes, um escultor da Geração Oitenta que desenvolveu uma serie de obras centradas no uso de um elemento luminoso, contrastante com a expressão material do suporte usado em suas configurações artísticas. A princípio, no que diz respeito ao âmbito cultural circundante que envolve e impregna a imaginação do nosso sujeito, aqui elegido como objeto de estudos, não podemos deixar de citar Mauricio Salgueiro e Abraham Palatinik como fortes referentes. Artistas que antecederam a Mauricio Bentes, apontados como pioneiros no Brasil, que com suas atitudes e obras, vão antecipadamente incidir no imaginário do nosso artista em questão, abrindo para ele, possibilidades de explorações estéticas centradas no uso da luz. Vejamos como aponta tais antecedentes no Brasil, Frederico Moraes em: *Maquinas de Arte*, Revista Atlântica, nº 23:

> *Entre os expositores estão: Abraham Palatinik, o fundador, em 1951, da arte high tech no Brasil, apontado por Frank Popper como um dos pioneiros mundiais da Arte cinética; Mauricio Salgueiro, que em 1964, dois anos antes, portanto que Dan Flavin, usou lâmpadas fluorescentes em suas esculturas; (...). T/A.* (Moraes, 1999:115).

Portanto, Mauricio Bentes mesmo ja consciente destes antecedentes e das suas possibilidades esteticas, ja fortemente incrustradas no ambito cultural do Rio de Janeiro, tarda muito em fazer, declaradamente, o uso da luz nas suas configurações epaciais. A inserção do uso da luz nas suas obras acontece mais tarde quando Luiz Sergio de Oliveira, então curador das galerias da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, organiza em 1985, uma exposição coletiva entitulada "Uma luz sobre a cidade", convidando Carlos Fajardo, Iole de Freitas, Lygia Pape, Maurício Bentes, Thereza Simões e Tunga. Nesta ocasião, e daí por diante, Mauricio Bentes passa a utilizar os rasgos de solda elétrica, e a luz, como parte integrante das suas configurações espaciais, abrindo assim, o recorte temporal que escolhemos para abordar o contraste de materialidades que vamos explicitar.

1. Luz e matéria, um conflito entre densidades

Tendo sua formação artística atravessada pelos cursos que frequentou nos anos oitenta no Parque Lage e na Oficina de Escultura do Ingá, Maurício Bentes inicialmente desenvolve com influência direta de Celeida Tostes, esculturas em cerâmica que enfatizam a apropriação da técnica industrial e a presença material. Parâmetros oriundos diretamente da fabricação de lajotas, do

Figura 1 · Sem título, 1987, escultura em cerâmica industrial pintada. https://www.bolsadearte.com/oparalelo/formas-incandescentes Em 14 de fevereiro de 2021.
Figura 2 · Sem titulo. 1987, Ferro, 500 x 240 x 100 cm, Foto Leonardo Crescenti Neto. 21 ª Bienal Internacional de São Paulo: Catálogo geral.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · O banquete, Instalação com queijo e luz, 25 x 25 1000 cm, EAV, Rio de Janeiro, 1988. http://www.eavparquelage.rj.gov.br/memoria/exposicao/le-dejeuner-sur-lart-manet-no-brasil/ Em 14 de fevereiro de 2021.
Figura 4 · O banquete, Instalação com queijo e luz, 25 x 25 1000 cm, EAV, Rio de Janeiro, 1988. http://www.eavparquelage.rj.gov.br/memoria/exposicao/le-dejeuner-sur-lart-manet-no-brasil/ Em 14 de fevereiro de 2021.
Figura 5 · Formas Incandescentes, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2015, instalação e configurações planares com ferro e luz em dimensões variadas. Foto arquivo Paço Imperial. https://www.bolsadearte.com/oparalelo/formas-incandescentes Em 14 de fevereiro de 2021.

processo de extrusão da maquinaria das olarias, onde desmensura a dimensão do objeto industrial, recortando a seu modo, e moldando a argila, ainda crua, para que em seguida atravesse o processo de queima fixando a forma modelada pelo artista. (Figura 1).

Vejamos como aponta o estreitamento com o uso da cerâmica, Gabriela S. Wilder em: *Em busca da essência: Elementos de redução na arte.* (1987):

> *(...) a produção de Bentes se caracterizava por uma extraordinária concentração de atenção sobre a matéria e suas propriedades palpáveis, bem como sobre a marca nela perpetrada pelo próprio processo de sua transformação em obra de arte.* (Wilder, 1987:20).

Este comentario de Gabriela Wilder, no qual ela enfatisa a realidade material e a apropriação do artefato industrial-cerâmico deslocado em um segundo momento para o ambiente da fruição estetica, se refere a uma fase anterior à primeira participação do artista na Bienal de São Paulo, a 19ª (1987), onde Mauricio Bentes ja apresenta o uso da solda eletrica para rasgar, com intensa luminosidade, as chapas galvanizadas, (Figura 2), evidenciando um importante ponto de inflexão que vai decidir o uso definitivo da propria luz, como contraste material ao suporte.

Para justificar este cambio, em relação à fase anterior do processo de criação onde a cerâmica e o forno industrial, foram agora substituidos pelo ferro e a solda eletrica, Gabriela Wilder em outro momento do texto de apresentação do artista, elabora o seguinte pronunciamento, considerando o atravessamento da superficie metalica pela luz, inalgurando um sistema de oposição onde a luz e o material suporte se contrastam:

> *(...) Nas peças recentes que incorporam fontes luminosas, é o efeito ofuscante da luz intensa e proximamente delas emanada que transmuta a materialidade das chapas algo cintilantes de ferro galvanizado, bem como os contornos sobre elas escaldantemente recortados.* (Wilder, 1987:20).

Tal inclinação à reincidência da luz nas configurações de Mauricio Bentes, se reafirma na exposição "Le Dejeuner Sur L'Art — Manet no Brasil", Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 1988, (Figura 3 e Figura 4).

Neste outro momento, mesmo que o material suporte agora seja o queijo, portanto algo comestível, a presença da luz é dada pelo mero deslocamento da banalidade do cotidiano das lâmpadas fluorescentes encontradas nas lojas de produtos elétricos, tal como Mauricio Salgueiro, Mauricio Bentes também faz uso deste tipo de deslocamento estetizante para construir uma instalação

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

participativa e performática, na medida em que sua configuração e luminosidade variam no gerúndio do tempo-espaço. Ou Seja, no momento em que o publico participante vai cortando os queijos para comer, os rasgos que vão surgindo com os vazios de queijo retirado, libera a luz contida por esta curiosa materialidade comestível. Tal degustação festiva e ritualizada em uma inauguração de uma exposição de arte suscita, a certo modo, a antropofagia tupinambá, um forte referente cultural, exclusivo da historia da colonização do Rio de Janeiro. Tal consideração explica a reincidência desta mesma instalação, tempos depois, em outra exposição no MAN do Rio de Janeiro, intitulada Antropofagia.

2. A síntese como ideia de transcendência

Uma vez aberto um processo continuo de produções artísticas que não consegue mais escapar da relação entre a matéria e a luz, Mauricio extrai destas experiências, que já se distanciam pela inovação no uso da luz nas artes visuais, ou reafirmam os referentes apontados inicialmente, outro sentido em direção a uma nova gama de conceitos que irão sustentar a luz, que muito além de oferecer uma oposição à matéria quanto sua ausência de densidade, finalmente pode também ser compreendida como o elemento que ofusca a matéria, anulando sua expressão visual, nas vizinhanças mais imediatas aos rasgos luminosos, (Figura 5). Diante destas obras, resta ao fruidor a percepção de uma desmaterialização de certas áreas. Percebe-se que na vizinhança entre matéria e luz, surge outra área de indefinição, fronteira luminosa onde a expressão da matéria se esvanece.

De um modo ou de outro, Mauricio Bentes mesmo em suas pesadas esculturas em cerâmica, ferro, ou em suas instalações com luz, fala de uma transubstanciação da matéria e de um esvaziamento da expressão material, rumo a um sistema resultante que aponta a possibilidade de um fato visível de transcendência através da luminosidade intensa. Vejamos como Lélia Coelho Frota aponta esta questão no *Catalogo geral da 21ª Bienal Internacional de São Paulo*, 1991:

> *Maurício Bentes dissolve a ilusão da fixidez da matéria, procedimento hoje tão corrente na física quântica, através da exploração de elementos naturais e artificiais e da sua própria consciência individual, que, imbricados, acrescentam ao mundo dado, um dado novo: (...) Brechas erodidas a maçarico na superfície de chapas de ferro, por onde se expelira luz de outro estado subjacente; (...).* (Coelho Frota, 1991:266).

Vale aqui lembrar a exposição retrospectiva de Maurício Bentes que Marcus Lontra organizou no Paço Imperial do Rio de Janeiro. Vejamos como este também curador da Geração Oitenta aponta para esta estrutura dualista presente

na poética deste autor no texto de apresentação da referida exposição, Formas incandescentes, 2015:

> *Maurício Bentes é o artista dos contrastes e nele habita o ímpeto da dualidade. A obra de arte nasce do embate de ações opostas: a organicidade e a construção, o opaco e a luminosidade, a tradição e o novo. O ferro é noite, silêncio e mistério; a solda sangra, é sede, cera e suor, e a luz é a imanência do ser, o útero encantado da verdade.* (Lontra, 2015:02)

Salvo a elasticidade poética de Marcus Lontra observável nesta citação, podemos dizer resumidamente que Mauricio Bentes faz suas primeiras incursões no uso da luz na década de oitenta, provocado pela chamada à exposição "Uma luz sobre a cidade" em 1985 em Niteroi. Fato que de ai por diante, vai estabelecer um ponto de inflexão importante no seu percurso poético, onde a luz em confronto direto com as superfícies materiais, toma o centro das atenções nas suas presenças visuais tridimensionais. Tal percurso artístico, aqui apresentado, além de situar seus referentes, indicando a origem do uso da luz no Brasil, nos anos 50 e 60, também é capaz de expandir esta possibilidade estética para além deste tempo, demonstrando o folego desta forma exclusiva de entender e fazer arte. Tal caminhar assemelha-se a uma corrida de bastão, posto que Maurício Bentes beba desta fonte situada no seu ambiente cultural imediato e contribui, a seu modo, para a expansão e fixação desta possibilidade de estetização, delegando para futuras gerações, o desafio de continuar seguindo esta rota.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Coelho Frota, Lélia. (1991). 21 ª Bienal Internacional de São Paulo: Catálogo geral = general catalogue. — São Paulo: Fundação Bienal: Editora Marca D'Água Ltda. ISBN 8585118-10-5.

"Marcus Lontra Costa" (2021) *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa684/marcus-de-lontra-costa>. Acesso em: 12 de Fev. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Moraes, Frederico (1999). Maquinas de Arte. *Revista Atlântica*, Islas Canarias, Espanha, n° 23, 1999. Pg 115. ISSN: 1132-8428.

"Uma Luz sobre a Cidade." (1985). *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*.. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento221788/uma-luz-sobre-a-cidade-1985-niteroi-rj>. Acesso em: 12 de Fev. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Wilder, Gabriela, S. (1987). *Em busca da essência: Elementos de redução na arte.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, Catálogo da 19ª Bienal Internacional de São Paulo. CDD: 759.981 CDU: 7.036 (81).

Nota biográfica

João Wesley de Souza é artista visual e Professor Dr. no Departamento de Artes Visuai, DAV do Centro de Artes, CAR da Universidade Federal do Espirito Santo, UFES. Doutorado em 2015 pela Universidade de Granada, UGR. Coordena o grupo de pesquisa "A paisagem colonizada na América Latina". As suas principais linhas de investigação são: Prospecção e construção poetica e Paisagem latinoamericana.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5293-1630

Email: joao.souza@ufes.br joao@joaowesley.com joaowesley@uol.com.br

Morada: Departamento de Artes Visuais, DAV, Centro de Artes, CAR, Universidade Federal do Espirito Santo, UFES, Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória — ES, 29075-910, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Carlos Velilla, la transparencia del gesto

Carlos Velilla, the transparency of the gesture

JOAQUIM CANTALOZELLA PLANAS

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departamento d'Arts Visuals i Disseny, 08028, Barcelona, España.

Resumen: El presente artículo indaga en la producción más reciente de Carlos Velilla (Zaragoza, 1950), en la que el artista ha desarrollado una pintura que, pese a estar nítidamente arraigada en los discursos de la abstracción, se nutre indistintamente de la fotografía, el cine y la literatura. Este aspecto permite establecer relaciones imprevistas sobre cómo se entiende la pintura y el acto mismo de pintar, puesto que ponen de relieve preguntas entorno a lo que vemos, lo que percibimos y aquello que resta oculto.

Palabras clave: Pintura / fotografía / cine / literatura.

Abstract: *This article examines the most recent works by Carlos Velilla (Zaragoza, 1950), which reveal a form of painting that is clearly rooted in the discourses of abstraction but is nourished indistinctly by photography, film, and literature. These features bring to the fore some unexpected relationships regarding the ways in which painting is understood, and regarding the act of painting itself, as they highlight questions about what we see, what we perceive, and what remains hidden.*

Keywords: *Painting / photography / cinema / literature.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Hacer

Las obras de arte pertenecen, en mayor o menor medida, a marcos conceptuales y/o estilísticos que determinan su forma y también su recepción. Podríamos decir que estos marcos engloban las distintas líneas de producción artística precedentes: movimientos, corrientes u obras en particular que han sido lo suficientemente influyentes como para definir tendencias y modos de hacer. Ciertamente, esto es algo ineludible, porque las obras no solo se gestan a partir de las experiencias personales, sino que también surgen del diálogo con otras propuestas, de su asimilación y de su posterior síntesis. Por este motivo, cuando nos acercamos a una pieza, inevitablemente la apreciamos e interpretamos en relación con las semejanzas subyacentes con todo aquello que conocemos. La mayoría de los artistas suelen tener muy presente este tipo de razonamiento, ya sea para que sus creaciones sean identificadas y entendidas apropiadamente, o para interpelar un ámbito concreto y proponer alternativas conceptuales al mismo.

Carlos Velilla (Zaragoza, 1950) sitúa su discurso en la encrucijada de la abstracción pictórica y la representación, las confronta y muestra las posibilidades conceptuales que surgen de las capacidades y contradicciones de los medios. En su caso, la abstracción es pictórica, mientras que la representación —si es visible— es fotográfica. Y digo «si es visible», porque muchas veces esta desaparece durante el proceso de elaboración de las pinturas. Ambas disciplinas, la pintura y la fotografía, están determinadas por su historia y por el alcance de su propia técnica, puesto que esta última sea pictórica, fotográfica o de cualquier otro tipo, filtra la recepción de las obras. Velilla explora ese territorio donde nada es lo que parece y donde aquello que no se percibe en una primera mirada tiene más importancia que la que se impone a simple vista. Para tratar este asunto en detalle, hay que recurrir a sus series *Verso intercalar* (1999), *Una casa de conversación* (2003) y *Pla seqüència* (2019), puesto que es donde más claramente se establece el mencionado juego de ambivalencias. Como he dicho, su proyecto pictórico encuentra sus inicios en el lenguaje de la abstracción, más concretamente en un estilo heredero del expresionismo, pero fuertemente arraigado a las corrientes postmodernas de los años ochenta. Este sería el marco estilístico y punto de partida, pero también aquello que tiene que ser socavado y subvertido. Sus obras establecen continuados diálogos con el vasto legado de la abstracción, buscando giros y desplazamientos entre la fotografía, la imagen y la materialidad de la pintura.

Durante más de cuarenta años de trayectoria, ha habido ciertos temas y preocupaciones en torno al hecho artístico recurrentes: el movimiento, la huella, la permanencia, etc. Temas que ha ido nutriendo mediante una constante

atención al desarrollo de su campo de investigación, juntamente con el de otras disciplinas como el cine, la literatura, la poesía o la filosofía. Otro ámbito de interés ha sido la magia, y creo que es importante sacarla a relucir, porque ilustra la fascinación por el ilusionismo y sus mecanismos internos. En cierta medida, la pintura y la fotografía son entendidas bajo este prisma ilusionista, en el que mostrar siempre está supeditado a construir y, muchas veces también, a simular. Como puede verse, estas acciones indican una actitud crítica al mismo tiempo que activa, que demanda ser compartida por el espectador.

A todo esto, hay que añadir que el suyo es un proceso lento, pero firme. Mediante la constancia de pintar y repensar lo pintado, va superponiendo capas que, de modo literal, se transforman en opacidades y transparencias. Todas ellas, unas densas otras ligeras, tapan o dejan ver los registros resultantes de la acción de pintar. De este modo, hacer se convierte en el motivo principal de los campos cromáticos y estos en el propósito de aquello que ha de ser visto.

2. Ocultar

Se ha hablado de la importancia que tiene el contexto artístico en el momento de la elaboración y la creación de las obras. Por este motivo, es preciso resaltar el papel que ha desarrollado la abstracción en la definición de los conceptos de la pintura y el arte contemporáneo, puesto que esta es el vehículo principal de la obra aquí tratada. Acercarse a los lenguajes abstractos no es tarea fácil, sobre todo para todos aquellos artistas que tienen en debida cuenta su vasto legado. En uno de sus conceptos más básicos, la abstracción puede entenderse como aquello opuesto a la figuración. De hecho, muchas de sus vertientes se apuntalaron en esta idea para convertirse en arietes contra las convenciones de la representación, y en la misma línea, pero en dirección contraria, sus adversarios trataron de diezmarla con argumentos opuestos. Sin embargo, la abstracción fue y continúa siendo mucho más que una simple disputa con la figuración, incluso podría decirse que este aspecto es prácticamente irrelevante, si tenemos en cuenta lo que dichos leguajes han aportado al arte. Justamente, quiero fijarme en aquello que atañe a la representación dentro de un espacio no representativo, ya que el trabajo de Carlos Velilla pivota claramente entre estos dos mundos. A veces, adentrarse en una pintura abstracta podría suponer un desafío para desvelar algo oculto, una imagen o un significado, que queda velado mediante una distribución no convencional de manchas, colores y texturas. En este caso, sería una especie de juego de ocultación propuesto por el artista, capaz de cuestionar la capacidad interpretativa del espectador. En una primera mirada, en las pinturas de Velilla se establecería algún tipo de juego

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

parecido, porque en sus composiciones abundan estructuras que rememoran paisajes, figuras u otros elementos que, aunque nunca terminan de configurarse como tales, evocan el mundo de la representación. Lo cierto es que el proceso de elaboración de buena parte de sus lienzos se origina en un primer bosquejo figurativo, ya sea porque pinta encima de una pintura preexistente o bien porque empieza a esbozar las telas con un esquema o dibujo figurativo. Pero hay que señalar que todas estas representaciones previas terminan por desaparecer, paulatinamente, en las fases posteriores de su elaboración. Precisamente este proceso discute directamente la mayor parte de planteamientos abstractos erigidos en términos de pureza, que anteponían lo pictórico a las posibilidades narrativas de la imagen. En este sentido, cabría decir que hay en toda su obra una clara yuxtaposición entre el dejar ver y la voluntad de cubrir, entre querer estar dentro de la pureza de la pintura y al mismo tiempo querer destruirla con interferencias varias. Estas relaciones son los núcleos de su trabajo: las figuras se evidencian y se ocultan en diversos grados, mientras que la abstracción siempre está presente y sirve de guía. Su discurso entrelaza distintas maneras de entender la imagen, sea cual sea su nivel de concreción, aunque, en realidad, no se trata de encontrar similitudes con el mundo real, sino de adentrarse en la propia constitución de la pintura, en cómo esta se construye, se desvela y se presenta como imagen. Aquí se impone lo que establecía Martin Seel sobre aquellas imágenes que básicamente presentan y que no están orientadas a la tradición figurativa de la representación (Seel, 2010:257). Esto es así porque las telas son el resultado de capas superpuestas que tapan al mismo tiempo que construyen y, precisamente, todo esto es lo que dota de sentido a las obras.

3. Salir

Un elemento común en todas sus pinturas es que las composiciones se expanden fuera de los márgenes. Este movimiento queda perfectamente explicado en la entrevista que le hizo Maria Cusachs a propósito de la exposición «Verso intercalar» (2000):

> *[M. C.] Tus pinturas siempre funcionan sin límites acotados, son un trozo de este espacio mostrado, como una parte del paisaje, como una parte de la visión. ¿Una panorámica estable?*
> *[C. V.] Siempre he trabajado desde este lugar, sin límites acotados de los espacios. Me gusta lo de una panorámica estable. Lo define muy bien, muy claro.* (Cusachs & Velilla, 2000:68)

La intención de vulnerar los contornos enlaza con aquello que Rosalind E. Krauss decía acerca de las composiciones centrífugas: «El argumento centrífugo postula la continuidad teórica entre la obra de arte y el mundo» (Krauss, 2002:35). Del mismo modo, a las composiciones de los lienzos de Velilla el marco les queda pequeño. Empujan hacia un exterior indeterminado, que sería donde debería concluirse y cerrar el movimiento expansivo e incontrolable de acto pictórico. Por ese motivo, los márgenes de las telas cobran especial relevancia y es donde se concentra la mayor tensión de la propuesta. Este aspecto adopta diferentes formas según las series pictóricas, y mediante estas se proponen distintos giros conceptuales a la propia pintura.

En la serie *Verso intercalar* (1999), las pinturas se contraponían con su negativo (Figura 1) o bien con negativos de fotografías diversas de árboles o paisajes. Velilla explicaba el contraste entre la imagen fotográfica y lo matérico de la pintura acentuando la importancia de los tiempos de lectura:

> *El contraste de ese tiempo de observación de las partes que componen la pieza desaparece, se transforma en una, e incluso esa densidad se compensa con la transparencia de los negativos.* (Cusachs & Velilla, 2000:68)

Esta confrontación es una invitación a ver más allá de los marcos propios de la pintura y a recuperar los distintos tiempos de ver y aprehender una pieza. Es, también, una llamada a disolver los límites que imponen las disciplinas para así entender la imagen como un todo y, en cierta forma, verla como una secuencia.

Tal vez el momento más radical de sus propuestas sea cuando pinta y tapa pinturas antiguas, y deja pequeños retazos de ellas en los márgenes del cuadro, como se puede observar en *Casa 11* (2003) (Figura 2). Estas pinturas transmiten una gran opacidad y hermetismo. Los campos de color se propagan gracias a una dispersión de pintura que satura y captura el gesto. El fluido queda fijado en el espacio negándole la visibilidad, mientras que la nueva apariencia queda dominada por fisuras.

Se puede decir que todas las imágenes están realizadas con la intención de formar complejas relaciones, ya sea desde la propia tela individual o en las conexiones que se crean entre ellas, y así, ofrecer una visión de conjunto y complementariedad entre ellas (Cantalozella, 2020:10). En su última muestra «Pla seqüència» (2020), planteaba abiertamente estos aspectos. En verdad, el mismo título de la exposición era una clara invitación a entender las pinturas como un continuo o una sucesión de imágenes, puesto que la mención de la técnica cinematográfica induce a ello. Sin tener la presencia de la fotografía unida a la pintura, aquí se volvía a lo fotográfico mediante la cita, para que, de una forma u otra,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Carlos Velilla, *Verso intercalar III*, 1999. Óleo sobre tela (tríptico), 150 × 150 cm. (Imagen cedida por el artista)
Figura 2 · Carlos Velilla, *Casa 11*, 1999. Óleo sobre papel (díptico), 65 × 100 cm. (Imagen cedida por el artista)

Figura 3 · Carlos Velilla, *Seqüència 36*, 2020. Óleo sobre tela, 165 × 300 cm. (Imagen cedida por el artista)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

estuviera cuando se estableciera la relación entre los cuadros y el espectador.

Como antes apuntaba, la pintura de Velilla esconde más de lo que muestra; por lo tanto, para apreciar bien sus obras, se requiere prestar especial atención a los matices de lo que vemos en un primer plano, porque la superficie es una parte que orienta, pero que igualmente confunde. Querer vislumbrar lo escondido obliga a prestar el tiempo y la atención necesarios a cada pieza porque, justamente, es este tiempo uno de los valores más preciados de toda pintura. Las obras incitan a que la mirada transite por los campos de color y a que nos dejemos cautivar por lo que allí sucede. Al igual que en los juegos de magia, la ilusión y el engaño son los motivos por los que discurre el sentido de la obra. Esther Zarraluki le dedicaba estas palabras al respecto:

> *A Carlos siempre le ha interesado el arte del secreto, las obras que esconden el gesto inteligente del pintor, quizá reflejándose en un espejo, como en el caso de Velázquez o Van Eyck, o como en el cuadro de los embajadores de Holbein, distorsionando su mensaje en una anamorfosis.*
> *El secreto: la elipsis, lo que no se dice, lo que no se ve, lo que queda atrapado en el tiempo, disuelto y contenido en cada pincelada.* (Zarraluki, 2020:3-4)

Pinturas como *Seqüència 36* (1999) (Figura 3), en las que comienza pintando o dibujando algún elemento, serían un claro ejemplo de todo ello, porque encierran y oscurecen las figuras que han sido el punto de partida de las obras. Que lo dicho no induzca a confusión: estas figuras no las tenemos que ver ni buscar, tan solo intuir, puesto que el autor nunca ofrece información al respecto. Los dibujos solo son el motor para empezar a trabajar, luego desaparecen y se olvidan. Podrían haber sido cualquier cosa, un retrato de un escritor célebre, un paisaje o un recuerdo, no importa, del mismo modo que tampoco importa qué es lo que nos parece ver a nosotros como espectadores. El reto no está en ver o desvelar el secreto, sino en dejar que este sea quien nos conduzca por las distintas sendas de su propuesta.

Conclusión

Carlos Velilla, como he mostrado, recurre continuamente a dualismos que confrontan los procesos de elaboración de la imagen con aquellos que se establecen en el momento de contemplar y asimilar las piezas. Este gusto por la yuxtaposición redunda en el afán de abrir nuevas miradas y, además, sirve para reflexionar sobre la misma práctica de la pintura y del arte. En la concepción de sus pinturas hay una elaborada discusión acerca de los discursos del arte, discusión que no siempre se percibe en un primer plano, pero que condiciona

su recepción posterior. Dicho esto, hay que aclarar que el suyo no es un arte de citas, más bien al contrario: es una propuesta que nace de la erudición pero que desemboca en la acción de pintar y el placer de observar pintura, y los interpela.

Referencias

Cantalozella, J. (2020) «De la fluïdesa del cinema a la permènencia de la pintura». En: Velilla, C. (ed.) (2020) *Pla seqüència*. Santa Coloma de Farners: Casa de la Paraula. ISBN: 978-84-09-19455-1

Cusachs, M.; Velilla, C. (2000) «Conversación». En: Velilla, C. (ed.) (2000) *Verso intercalar*. Porto: Galeria Quadrado Azul. ISBN: 972-8243-005-7

Krauss, Rosalind. E. (2002) «Retículas». 1ª reimpr. En: Krauss, Rosalind. E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 84-206-7135-5

Seel, Martin. (2010) *Estética del aparecer*. Madrid: Katz. ISBN: 978-84-92946-14-3

Zarraluki, E. (2020) «Como párpados». En: Velilla, C. (ed.) (2020) *Pla seqüència*. Santa Coloma de Farners: Casa de la Paraula. ISBN: 978-84-09-19455-1

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

La conexión trópica de Julio Plaza

The Tropic Connection of Julio Plaza

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE

AFILIAÇÃO: Espanha, artista visual y profesor. Afiliação: Universidad de Zaragoza (UZ), Espanha; Facultad de Ciencias Sociales y Humanas; Unidad Predepartamental de Bellas Artes. Edificio Bellas Artes, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Zaragoza, C/ Atarazanas, 4, E — 44003 Teruel (Espanha). E-mail: escuder@unizar.es

Resumen: Julio Plaza fue un artista multimedia español que se naturalizó brasileño. Comenzó adhiriéndose a un arte normativo para evolucionar hacia el campo de la poesía concreta realizando libros-objeto e intervenciones; para continuar siendo docente y teórico sobre la comunicación en los procesos creativos con los nuevos medios. Sus investigaciones inciden en el enfoque semiótico en la dualidad arte y tecnología, y mantienen la vigencia para entender el impacto de la imagen digital y el lenguaje de la red en las narrativas poéticas del arte actual.

Palabras clave: arte normativo / poesía concreta / libro-objeto / multimedia / comunicación.

Abstract: *Julio Plaza was a Spanish multimedia artist who became a naturalized Brazilian. He began by adhering to a normative art to evolve into the field of concrete poetry by making object-books and interventions; to continue being a teacher and theorist about communication in creative processes with new media. His research influences the semiotic approach in the duality of art and technology, and maintains the validity to understand the impact of the digital image and the language of the Internet in the poetic narratives of current art.*

Keywords: *normative art / concrete poetry / book-object / multimedia / communication.*

Submetido: 18/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Los hemisferios comunicantes

Julio Plaza (Madrid, España, 1938 — São Paulo, Brasil, 2003) es un artista que inició la andadura en su país natal y acabó fijando su residencia en São Paulo, para continuar allí su actividad artística, también teórica y docente, integrándose hasta el punto de naturalizarse brasileño. Este artículo tiene como objetivo mostrar la obra de este artista poliédrico, de itinerario vital singular, que merece una revalorización, sobre todo en España. Julio Plaza protagonizó en su momento una serie de intercambios, aun hoy inusuales, al margen del circuito artístico anglosajón, intercambios fruto de afinidades artísticas que conectaron prácticas y poéticas: europeas y americanas, ibéricas y brasileñas.

El comienzo de Julio Plaza en el arte fue muy precoz, habiendo pasado por la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París en España fue integrante del Grupo *Castilla 63*. Posteriormente recibió una beca del Ministerio de Relaciones Exteriores para residir en Río de Janeiro donde participó en la IX Bienal de São Paulo en 1967, formando parte de la delegación española. Allí conoció a artistas y poetas importantes del panorama brasileño, relaciones que se materializaron en fecundas colaboraciones. Hacia esas fechas fue invitado por la Universidad de Puerto Rico en 1972, para retornar definitivamente a Brasil al año siguiente, donde comenzó a realizar serigrafías que mostraron el paso de las 'formas' a la 'imagen' y de la 'sintaxis' a la 'semántica'. Al mismo tiempo, en São Paulo, comenzó a desarrollar su actividad docente junto a la organización exposiciones en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). En esos años de comienzos y mediados de los setenta conoció al poeta Augusto de Campos, de cuya colaboración surgieron las ediciones de varios libros de artista, obras que fueron referentes internacionales de la 'intersemiótica' del mensaje poético.

La labor de Julio Plaza es prácticamente desconocida en la actualidad en su país de origen, sin embargo, desde Brasil, se ha empezado a redescubrir su figura: proyectos que sacan a la luz la semblanza de un artista que, partiendo de la abstracción geométrica y el arte conceptual, evolucionó hacia aspectos relacionados con la poesía concreta, la semántica y la comunicación, para finalmente configurar un proyecto multimedia, que a la postre incorporaba las tecnologías de la información. No obstante, su lenguaje siempre mantuvo planteamientos simbólicos visuales, en sus vertientes poética y comunicativa. Todo ello aparece en el corpus documental que surge a medida que se investiga su legado; compuesto materiales diversos: esculturas, pinturas, dibujos, obra gráfica, libros-objeto, filmes, escritos y entrevistas (ver Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5 y Figura 6).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Los objetos linguísticos

Arte. Julio Plaza: "ARTE = VERBA. Arte es verba. Art is a Word".
Julio Plaza [en "Terminología"] (VV AA, 1977: 10)

Julio Plaza es un creador de raíz constructivista, pero que siempre armonizó el sentimiento con lo racional: la razón poética. Una manera de hacer que combinó lo normativo, con la filosofía del lenguaje y la poesía experimental. Ya en el principio de racionalidad de sus 'estructuras primarias' siempre hubo un sustrato poético que se mantendría en toda su trayectoria artística, incluso en el curso de su evolución hacia el interés por los nuevos medios.

De perfil innovador, Julio Plaza es una *rara avis,* un nombre olvidado en el panorama del arte español, donde los registros de su actividad profesional cesan en 1967, fechas en las que abandonó España — en 2014 la galería de arte de Madrid José de la Mano realizó una muestra del artista, en la línea de trabajo de la galería de recuperar la memoria de artistas abstractos geométricos en la España de los años 50 y 60 (Mano, s/d). Desde esta iniciativa privada cultural, tendríamos que retrotraernos a la década de los sesenta para encontrar la referencia de una actividad que documentara la realización de una exposición individual en su país de origen. Resulta perplejo constatar que no se haya recuperado totalmente la figura del importante artista geométrico/conceptual que fue. Hoy en día en España solo se le relaciona como exmarido de la artista Elena Asins, y fue con ella, junto a Luis Lugán, quienes integraron el grupo *Castilla 63,* iniciando así todos ellos sus caminos artísticos. La formación de grupos — como del también grupo *Equipo 57* — hay que contextualizarlo en la órbita de la abstracción geométrica, en la eclosión de los movimientos analíticos del arte cinético y constructivo, en un ámbito paradigmático de corrientes objetivas que trataban contrarrestar el peso del expresionismo *à la page* del momento: 'informalistas' *versus* 'geométricos' (Julián, 1986:142-3).

Todas esas corrientes normativas imprimieron el sello característico de su trabajo: pureza, ascetismo, reduccionismo y el *design* incipiente que se anunciaba en la tradición del arte constructivo. Más adelante Julio Plaza entró en contacto con el poeta argentino Julio Campal, así como con la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (CPAA) de la que formaba parte el escritor y filósofo Ignacio Gómez de Liaño. En este contexto de la 'poesía de acción' enlazó con cierto vanguardismo histórico — de Ramón Gómez de la Serna y Marcel Duchamp —, y con 'poesía expandida' mediante acciones-poema, donde la

Figura 1 · Julio Plaza, *Julio Plaza* (1938-2003), Vista de la exposición en la Galería José de la Mano, Madrid, octubre de 2014. Fuente: sitio web de la galería
Figura 2 · Julio Plaza, *Julio Plaza* (1938-2003). Detalles de la vista de la exposición en la Galería José de la Mano, Madrid, octubre de 2014. Fuente: sitio web de la galería

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Julio Plaza, *Ecology*, 1972. Serigrafía sobre papel, 111,7 x 66 cm (61,9 x 61 cm). Fuente: sitio web de la Universidade de São Paulo
Figura 4 · Julio Plaza, *Caixa Preta*, 1975. Serigrafía sobre papel, São Paulo: Edições Invenção, 1.000 ejemplares, 30,5 x 23,5 x 2 cm. Fuente: sitio web de la Universidade de São Paulo

calle fue lugar de encuentro y teatro espontáneo, influido por el activismo del "Mayo del 68" francés. Así mismo entró en contacto con la poesía experimental, la poesía concreta, la semiótica y las cuestiones del lenguaje; en definitiva, con la poesía visual, que continuó luego en Sudamérica.

En mayo de 1967, año clave para Julio Plaza, participó en la primera exposición de la generación abstracta española: *Nueva Generación*, junto a José María Yturralde, Elena Asins, Manuel Barbadillo y José Luis Alexanco entre otros, artistas que se caracterizaban por una obra geométrica de colores planos. Estos artistas intervinieron luego, en 1968, bajo la dirección de Florentino Briones, en los Seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, lugar mítico y germinal del 'arte cibernético' en España, cuya finalidad era la utilización de las nuevas tecnologías, entonces incipientes, al servicio de la investigación y el arte (VV AA, 1977).

Después de organizar en Madrid una exposición individual en la Galería Neblí en 1966, al año siguiente recibió una beca del Ministerio de Relaciones Exteriores (Itamaraty) para estudiar en Río de Janeiro donde participó en la IX Bienal de São Paulo, formando parte de la delegación española. Allí conoció al grupo *Noigandres* y a artistas de la talla de Hélio Oiticica, Ivan Serpa o Cildo Meirelles. En 1969 editó con Julio Pacello su libro *Julio Plaza-Objetos* con un poema de Augusto de Campos. Y, hacia esas fechas, a iniciativa del poeta y crítico de arte español Ángel Crespo, recibió una invitación del Departamento de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, donde al mismo tiempo renovó su lenguaje visual, al tiempo que comienzó a decantarse hacia un 'vector tecnológico'. Allí en 1972 organizó *Creation/Creación*, una de las primeras muestras de arte postal de la que se tiene noticia — con la presencia de más de ochenta artistas de todo el mundo.

2. La utopía austral

Julio Plaza abandonó Puerto Rico en 1973 para instalarse definitivamente en la metrópoli paulista, e iniciar una fecunda trayectoria. En un momento en el que Brasil era un foco cultural importante en el arte — como también lo fueron Venezuela y Argentina —, en la década que se irradiaba confianza en un 'futuro' — el que describiría el escritor Stefan Zweig. Ya en São Paulo, en esta nueva etapa, comienzó su versátil producción: artista, profesor, teórico, organizador de exposiciones e investigador en nuevas medios. En un principio realizando proyectos gráficos y continuando las experiencias colaborativas con el poeta concreto Augusto de Campos. El resultado conformó una colección de objetos: serigrafías simétricas con formas recortadas, plegadas y desplegadas,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

y libros-objeto que se conviertían en esculturas cinéticas. Obras de arte susceptibles de manipularse por el lector/espectador, permitiéndole transformar los textos impresos en objetos poéticos tridimensionales. Esas obras, tan características de su autor, se editaron como libros de artista: *Poemóbiles* (1974), *Caixa Preta* (1975) (ver Figura 4) y *Reduchamp* (1976), constituyéndose en referentes internacionales de la 'intersemioticidad' (Plaza, s/d: 80-7).

En este momento y en esa coyuntura fue dejando el arte concreto, la materialidad, para reflexionar sobre la consideración del soporte del arte, que, junto a la extensión de su sistema, le llevaron al arte conceptual. Como afirma su segunda esposa, la también artista Regina Silveira, fue un cambio "que marcó la salida de Julio de los dominios regidos por la sintaxis de las formas, para explorar los terrenos de la semántica de la imagen" (Barcellos, 2013:36-49).

La inmersión teórica en los procesos de interacción entre lo verbal y lo visual le dirigieron hacia la enseñanza de forma lógica. Al poco de volver a São Paulo fue profesor de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo — ECA-USP y de las Fundación Armando Álvares Penteado — FAAP, donde compaginó su actividad docente con la organización de múltiples exposiciones para el entoces director Walter Zanini, destacando dos exposiciones emblemáticas internacionales de arte postal: *Prospectiva'74* (1974) y *Poéticas Visuais* (1977). Más adelante, siempre atraído por el papel de los nuevos medios en el arte, con la experiencia acumulada, Julio Plaza impulsó su actividad teórica: publicó innumerables artículos y libros sobre el video-texto y la traducción intersemiótica; textos académicamente rigurosos, por ejemplo: *Traduação intersemiótica* (1987) (Plaza, 2013); *Videografia em videotexto* (1986); y *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais* (1998), en colaboración con Mônica Tavares (Plaza; Tavares, 1998). El libro *Traduação intersemiótica* es un ensayo transversal sobre las tensiones entre lo 'político' y lo 'estético' entre los diferentes medios en el arte y las formas que produce, resultado del cruce entre soportes y lenguajes diversos. Es lo que su autor denominaba la "traducción intersemiótica en el arte", que hoy en día extrapolaríamos al contexto de la supremacía de Internet. La incursión en las ciencias del lenguaje, la imagen, la cultura de masas, la publicidad, la información, la política y los nuevos medios de reproducción hizo que sus investigaciones se dirigieran a artistas, teóricos del arte, pero también a comunicadores, lingüistas y sociólogos. Sus ensayos mantienen la vigencia para comprender la sociedad actual hipermoderna donde la imagen de los nuevos medios lo invade todo (ver Figura 5).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

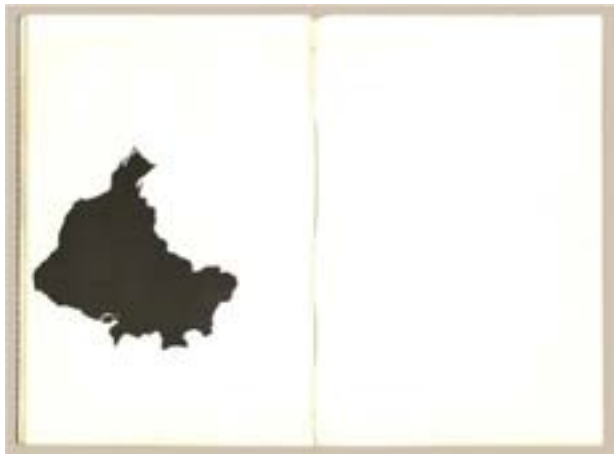


Figura 5 · Julio Plaza, *Tradução intersemiótica*, 2013. Cubierta de la edición del libro, São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção: Estúdos; 232 págs.; 22,5 x 12,5 x 1,3 cm. Fuente: sitio web de la editorial
Figura 6 · *Poética-Política*, 1977. Tinta sobre papel y serigrafía sobre papel vegetal encuadernados en wire-o plástico, 2,3 x 24 x 0,7 cm.. Fuente: sitio web de la Universidade de São Paulo

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

3. La poética digital

> *La información no es 'información', sino 'significado poético, significado fantástico, sentido profundo de la palabra poética'; distinguiéndolo del significado ordinario, haremos en el fondo la misma cosa; y, si aquí seguimos hablando de información para indicar la riqueza de sentidos estéticos de un mensaje, se hará con el fin de señalar las analogías que nos interesan.*
> Umberto Eco, Obra abierta (Eco, 1992:71)

Sin duda Julio Plaza fue receptivo a las teorías de la información y de la imagen que se difundieron en aquella época, como las tesis de Umberto Eco en su célebre ensayo *Opera aperta* (1962) sobre el 'significado' y la 'información' del mensaje poético (Eco, 1992:97-8). Así mismo, a caballo de las décadas de los 50 y 60 del siglo pasado, el polifacético Gillo Dorfles, en *Il divenire delle arti* (1959) ya apuntó el papel de la poesía concreta y las derivas del campo visible al tecnológico en los lenguajes artísticos (Dorfles, 2001:210). Los efectos del impacto de la semiótica y la lingüística y la irrupción de los medios tecnológicos en el arte fueron las ideas fuerza de la futura obra que Julio Plaza desarrollaría. Ciertamente Julio Plaza siempre tuvo preferencia por lo nuevo, tuvo vocación de artista polivalente interesado en sus inicios por los materiales industriales y luego por los nuevos medios, en el paradigma del arte concreto que nunca abandonó. La interacción texto-imagen de sus libros de artista, las ciencias del lenguaje y la omnipresente poesía, le llevaron a indagar en los procesos creativos con medios electrónicos: la computación gráfica, el arte holográfico y el arte de videotexto, incluso ya en la década de los 80.

Sus aportaciones se basan fundamentalmente en la dialéctica entre lenguaje y poesía, en los fundamentos poéticos de la educación artística y en el papel determinante de los medios en el imaginario digital; donde su investigación artística cuestiona el trabajo de la percepción y los límites de los dispositivos tecnológicos de traducción en el arte. El propio Julio Plaza resumía su actividad con estas palabras: "Mis actividades se dividen entre enseñanza y reflexión sobre la producción simbólica, sea estética o comunicativa, y es ahí donde se introduce el concepto de investigación en arte y comunicación" (Barcellos, 2013:24-33).

Hay que destacar que sus investigaciones fueron pioneras, al relacionar arte, tecnología y comunicación en sus actividades, actividades indisociables de su producción artística de naturaleza reflexiva. Al mismo Julio Plaza fue un activista que participó apasionadamente en el movimiento de la poesía concreta,

estableciendo redes transnacionales que propiciaron múltiples canales de intercambio, activando circuitos artísticos, todo ello manteniendo una actitud crítica sobre los derroteros mercantilistas del arte y al margen de su sistema (ver Figura 6). Toda esa actividad influyó en la formación de generaciones de artistas, en definitiva, contribuyó con sus ideas a la conformación del ámbito del arte contemporáneo en Brasil (Barcellos, 2013; Plaza, s/f).

Todo este trabajo del artista se ha comienzado a mostrar en exposiciones que sacan a la luz la semblanza de un complejo complejo. Su obra está más en ideas y proyectos que en la colección de obras de arte convencionales. Al respecto hay que destacar dos exposiciones que se han dedicado a su obra: *Julio Plaza o poético e o político* en la Fundação Vera Chaves Barcellos de Porto Alegre (FVCB), en 2013 — donde se editó la primera monografía en Brasil sobre el artista (Barcellos, 2013) —, y *Julio Plaza Indústria Poética* en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), en 2014. También mencionar una reciente publicación que da a conocer las posibilidades de la lectura de la poesía específica de Augusto de Campos y Julio Plaza que difiere de la métrica tradicional al abandonar la organización sintáctica, que recrea y reinterpreta la estructura del lenguaje (Gasparetti, 2020). Finalmente decir que estas iniciativas relativamente recientes han encaminado a reconsiderar su legado tras su desaparición, pero también su posicionamiento como artista. Decir que Julio Plaza fue un creador independiente, de pensamiento libre, autocrítico, anteponiendo la ética a la estética, que abogaba por un equilibrio entre lo racional y lo intuitivo, entre la teoría y la poética, que encontró en Brasil el ambiente apropiado para germinar las investigaciones que sembró en Europa.

Conclusión

Manifestar que Julio Plaza es un ejemplo del fructífero nexo que se puede establecer entre los ámbitos artísticos de Europa y Sudamérica, que reafirman el papel de Brasil como activo foco receptor que fue en la década de los años sesenta del pasado siglo. Seguir el recorrido de este artista nos sirve también como ejemplo de integración en otra sociedad a través del arte, a la que aporta y le reporta experiencias. Julio Plaza fue innovador en sus investigaciones intersemióticas en una era 'preinternet', que anunciaba las actuales propuestas de la comunicación en el arte contemporáneo a través de la Red. Su tensión experimental entre el conceptualismo, el metalenguaje y la poesía visual tienen plena vigencia. Su obra es una continua conexión simbólica.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Barcellos, Vera Chaves (Org.) (2013*) Julio Plaza, POETICA/POLITICA*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos [Catálogo de exposición]. ISBN: 978-85-64269-05-07

Dorfles, Gillo (2001) *El devenir de las artes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. [1.ª Edición en italiano en 1959]. ISBN: 968-16-0927-1

Eco, Umberto (1992) *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini [1.ª Edición en italiano (*Opera aperta*) en 1962]. ISBN: 84-399-2174-X

Gasparetti, Angela Maria (2020) *A Leitura Performática da Obra Poemóbiles, de Augusto de Campos e Julio Plaza*. Curitiba: Appris. ISBN: 978-85-473-4370-5

Julián, Inmaculada (1986) *El arte cinético en España*. Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-0600-4

Mano, José de la *(s/d)* Sitio web de la Galería José de la Mano [consulta 2021-02-12] URL: http://www.josedelamano.com/index.php/julio-plaza

Plaza, Julio (2013) *Tradução intersemiótica* [1.ª Edición en 1987]. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0246-3

Plaza, Julio; Tavares, Mônica (1998) *Processos criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec. ISBN: 978-85-271-0441-8

Plaza, Julio (s/d) Entrada "Julio Plaza" en el sitio web del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Sitio web del museo [consulta 2021-02-12] URL: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/textos.htm

VV AA (1977) *Nueva Generación 1967/77*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural [Catálogo de la Exposición "Nueva Generación 1967/77" celebrada en el Palacio de Velázquez, en Madrid, en julio y septiembre de 1977]. [S/n]

Pontes para ti: a delicadeza de *Incorpo*

Bridges to you: the delicacy of Incorpo

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

Brasil, Artista Plástica, Pesquisadora e Professora Universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação — Universidade Estadual Paulista / Departamento de Artes e Representação Gráfica. E-mail: joedy.bamonte@unesp.br

Resumo: Susana Pires tem como prioridade a busca pelo intangível ao aproximar as linguagens pictórica e têxtil. Na fruição da obra, o espectador é convidado a absorver emoções por meio do aguçamento ao tátil e à visão. Incorpo é o objeto de contemplação e leitura escolhido para imergir na poética da artista, à luz de Gaston Bachelard (1884-1962), Fayga Ostrower (1920-2001), Donis Dondis (1924-1984) e Roger Scruton (1944-2020).

Palavras chave: sensorialidade / arte têxtil contemporânea / pintura / elementos compositivos / Susana Pires.

Abstract: *Susana Pires has as a priority the search for the intangible when aproches languages pictorial and textile. In the enjoyment of the work, the viewer is invited to absorb emotions through the touch and vision. Incorpo is the object of contemplation and reading chosen to immerse into the artist's poetics, in the light of Gaston Bachelard (1884-1962), Fayga Ostrower (1920-2001), Donis Dondis (1924-1984) and Roger Scruton (1944-2020).*

Keywords: *sensoriality / contemporary textile art / painting / plastic composition / Susana Pires.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

Susana Pires (1980-) é uma artista visual portuguesa com licenciatura em Artes Plásticas (Pintura) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É mestra e doutora na mesma área. Sua produção está voltada para a arte têxtil contemporânea, com obras que trazem a reflexão sobre os suportes dessa linguagem, em zonas limítrofes entre representações pictóricas e tridimensionais. Sua tese, recentemente defendida (2020), enfatiza tais interesses, personificando uma poética na qual o tátil é imprescindível.

Dentre as obras da artista, *Incorpo* terá prioridade na abordagem a seguir, especificando-se a montagem feita em 2014 no Mosteiro de Santa Maria de Flor da Rosa, localizado em Crato, Guimarães (Portugal). Na iluminação, valorizando um cenário do século XIV, as pedras do edifício envolveram as esculturas têxteis, suspendendo-as à medida que nos enleva enquanto espectadores por meio do movimento extasiante do cetim e do veludo vermelhos. Constitui uma estrutura flutuante que se expande para compor a instalação de dimensões variáveis. Ela nasce do tangível, mas evoca o intangível. Toca no que já não mais está presente, revigorando-se nas memórias de tensões, a nos contar emoções e instigar reações. Atenta-se ao poder dessa imagem e da expressividade com a qual os elementos compositivos a sustém. O interesse está nesse momento congelado, estático e vívido, simultaneamente.

Nas elucubrações geradas pela obra instalativa em destaque, tão bem-sucedida em sua montagem, pretende-se construir um texto a partir da imersão na obra e em sua composição. Há uma "narrativa" que é o foco de atenção. É ela que direcionará a uma leitura indissociável da fruição. Para tanto, o aporte teórico virá de Gaston Bachelard (1884-1962), Fayga Ostrower (1920-2001), Donis Dondis (1924-1984) e Roger Scruton (1944-2020), para que o instante poético, a elaboração da obra e a precisão da materialidade sejam esmiuçados enquanto vislumbres de um instante etéreo que me conduz ao outro.

1. Eu e o outro

Para iniciar a abordagem que imerge na instalação em questão, pergunto-me sobre o poder da obra de arte e a maneira que se manifesta ao me incluir, reconhecer-me e permitir que compreenda melhor o outro. De quais elementos necessita para que isso ocorra? As respostas envolvem uma complexidade proporcional a todos os escritos e linhas de pesquisa que já foram levantados para se alcançar do que a arte trata. Mas é a partir dessas questões que me debruço para adentrar à obra de Susana Pires.

Incorpo, logo à primeira vista se apresentou arrebatadora para mim. Apesar de já ter visitado outras obras da artista, a instalação em questão chamou-me atenção por meio de registo fotográfico (Figura 1). Não a conheço presencialmente e é exatamente no enquadramento feito pela retina de outro espectador onde parece residir minha atração pela obra. Foi sob essa perspectiva e impacto visual que me dispus a escrever.

Na imagem verticalizada de um edifício medieval com um pé direito de aproximadamente dez metros de altura, a serenidade permitida por uma iluminação de cenário românico é garantida por uma estreita janela ao alto, que banha as antigas pedras dispostas cuidadosamente. O ambiente de quase sete séculos, remete ao silêncio, à tranquilidade e paz, que se abre a receber obras que graciosamente pairam no ar como flutuantes formas em tecido vermelho que se estendem e parecem atraídos à verticalidade da construção. São acolhidos e elevados.

Incorpo está ali, memórias congeladas de um abraço.

A obra nasceu da série *Abraçatórios*, (2004-2010) na qual a proximidade do contato entre duas pessoas é inscrita nas formas entre os corpos que se aproximam, nos vazios entre essas silhuetas. Na graciosidade do gesto, a poesia permanece. Os corpos já não estão, mas as lembranças dos instantes, dos segundos vividos, provavelmente como eternos, são a "materialidade" da forma abstrata em vermelho. É disso que a obra parece ser composta. Ela foi configurada por doçura e pelo acalanto do momento extasiante que alcançou o tangível, concreto como os corpos que antes se encontraram, uma verdade que não pode ser apagada.

Os corpos já não estão, já não são vistos. Onde estarão? Na forma livre da abstração, a emoção constrói elos e pontes para o outro. Na elaboração do que é belo e na busca da artista, volto-me às palavras de Roger Scruton, que traduzem o inalcançável do qual *Incorpo* trata:

> *As cenas imaginadas, por sua vez, não são realizadas, mas representadas; elas se apresentam imbuídas de pensamento e estão longe de ser substitutos colocados no lugar do inalcançável. Antes são deliberadamente postas à distância, num mundo próprio. A convenção, o enquadramento e a coibição são partes integrantes do processo imaginativo.* (Scruton, 2013:115)

A proximidade com a obra nos chama ao encaixe às presas, aos preenchimentos, à compreensão do todo, do qual trata a teoria da Gestalt (Dondis, 2015). É nessa visão do todo que adentramos à obra, alcançando-a à medida que também somos alcançados por ela.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · *Incorpo*, Susana Pires, instalação, tecidos variados, arame e esponja, dimensões variáveis, 2014. (Fonte: acervo da artista).
Figura 2 · *Incorpo*, Susana Pires, instalação, tecidos variados, arame e esponja, dimensões variáveis, 2014. (Fonte: acervo da artista).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2. Ver e Tocar

Em *Incorpo* somos convidados à ação experienciada e expressa pela artista. No que diz respeito aos aspectos visuais, sem dúvida, o vermelho é de suma importância para a composição, cor constantemente utilizada por Pires em sua poética. Esse é um recurso expressivo preciso e recorrente na poética de Pires e sua importância se dá tanto no sentido da saturação quanto do contraste e estranhamento, o que pode ser investigado e melhor entendido a partir das palavras de Donis Dondis:

> *Quanto mais intensa ou saturada for a coloração de um objeto ou acontecimento visual, mais carregado estará de expressão e emoção. Os resultados informacionais, na opção por uma cor saturada ou neutralizada, fundamentam a escolha em termos de intenção. (...) O processo de abstração é também um processo de destilação, ou seja, de redução dos fatores visuais múltiplos aos traços mais essenciais e característicos daquilo que está sendo representado.*" (Dondis, 1991:90-1)

Se, para as artes visuais, o anseio do artista é transposto por meio de elementos que podemos tocar, ver, no caso da obra aqui enfatizada, a cor é o veículo potente para que movimento, proporção, contraste e estranhamento agucem os sentidos e a sensibilidade. Em forma abstrata, a anatomia do desenho em vermelho constitui o foco para nos conduzir à leitura, o que pode ser verificado no detalhe da obra na imagem a seguir (Figura 2).

A partir do alcance da vida, mencionado por Ostrower (1987), podemos ser impelidos a questionar sobre os momentos da história nos quais a obra de arte nos acordou. Assim como a importância do uso da cor, da tonalidade e do contraste, a textura, a forma, o volume e o movimento também podem nos aguçar ao tátil e, consequentemente aos anseios da alma e das emoções, o que pode ser enfatizado nas palavras da artista plástica e educadora:

> *(...) criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e complexos. Somos, nós, a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida.* (Ostrower,1987:28)

Algo mais grandioso do que a própria vida é buscado pelo artista durante seu processo criativo. Ao compreendê-lo, estamos sensíveis à busca que também é nossa enquanto espectadores, daí a importância da percepção de reciprocidade existente entre artista e espectador/telespectador. No que tange a

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · *Incorpo*, Susana Pires, instalação, tecidos variados, arame e esponja, dimensões variáveis, 2014. (Fonte: acervo da artista).
Figura 4 · Frame de *Wings of desire*, Wim Wenders, 1989. (Fonte: Wenders, 1989).

essas aproximações, apresento uma imagem de Pires interagindo com sua obra e, para enfatizar minha abordagem a respeito da delicadeza tátil, aproximo-a de outra imagem, nesse caso um *frame* da obra *Wings of Desire*, de Wim Wenders (1945—).

O filme do cineasta alemão é contextualizado no período próximo ao fim da Guerra Fria, em uma Berlim vulnerável vista sob a ótica monocromática de anjos atentos às emoções da humanidade. O visível e tangível são experienciados de maneira sensível, trazendo reflexões sociais, políticas por meio de uma estética *noir* que concentra o olhar do espectador em expressões e gestos. Na cena, o anjo Cassiel identifica-se com as emoções humanas, à esquerda, tem a cabeça recostada sobre o ombro de um jovem humano, que está em sofrimento.

Em *Wings of Desire*, a busca ao enlevo também é traduzida. Na primorosa direção de arte de Heidi Lüdi (1949-), a imagem pictórica e estática é destacada. Tão caro ao processo criativo de Wenders, chegando a ser praticamente sua matéria-prima, o enquadramento fotográfico é potencializado, oscilando entre o tangível/ intangível.

Dessa forma, destaco, dentre minhas referências poéticas, a aproximação das obras (vistas a seguir) e nelas, os valores afetivos e sensíveis que despertam minha atenção em *Incorpo*. Para destacá-los, tomo a liberdade transpor a imagem de Susana Pires a uma versão em preto e branco, mesmo recurso expressivo utilizado no filme alemão para destacar a gestualidade (Figura 3, Figura 4).

Seja na tocante cena, na direção de arte ou no roteiro da obra, o sublime está manifesto sobre a obra do diretor alemão, em busca do amor, do afeto e do outro, da complexidade em ser aceito e em alcançar as dimensões de beleza, dor e completude envolvidas no relacionamento. O que Scruton define ao descrever a potência de uma obra de arte: "Ela tenta mostrar, no nível emocional mais profundo, que tudo aquilo que verdadeiramente estimamos, inclusive o amor, depende no fim das contas do sofrimento e de nossa liberdade de aceitar o sofrimento no interesse do outro." (Scruton, 2015:230).

3. Enlevar e alcançar

Ao estender a leitura de *Incorpo* e de outras obras artísticas ao sublime, deparo-me com os valores da permanência, da grandiosidade e da fragilidade ao dispor do potencial criativo e da delicada composição visual na qual movimento, contraste, direção, iluminação, cor podem nos transportar, afirmando presenças, como diria Gaston Bachelard (1884-1962): "Mas para uma simples imagem poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento de alma. Numa imagem poética a alma afirma a sua presença." (1993:06).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Frame de *AMA*, Julie Gautier, 2018. (Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=bdBuDg7mrT8&list=LLtw6q5885ilTtywOy-kaL2Q&index=245)
Figura 6 · Frame de *Adore*, Julie Gaultier, 2019. (Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=aFVzcyeCAQg).

A última aproximação que proponho salienta a leveza da qual a obra é feita. Essa é imprescindível para evocar a sensação de diluição, de suspensão, quando a gravidade é transposta. Tais características remetem ao etéreo, puro e nobre, sobrepujando a fisicalidade. Tratam de sentimentos, abstrações, substâncias voláteis ou líquidas. Remetem à transcendência, ao que está acima do visível ao que subsiste às configurações terrenas, o que podemos ver em obras como "O êxtase de Santa Teresa" (1647-1652), de Bernini, por exemplo.

Dentro de um contexto mais atual, busco em outras obras o mesmo desafio à gravidade da composição barroca em mármore ou dos corpos em veludo e cetim de Pires, os quais mesmo banhados em um vermelho intenso parecem pairar graciosamente. Dessa forma, chego às imagens das coreografias de Julie Gautier (1979-), registradas nos curta-metragens de Guillaume Néry (1982 —) AMA (2018) e "*Adore*" (2019).

Enquanto *Incorpo* traz a memória ou o anseio pelo encontro, nas criações da bailarina francesa, o corpo flutua e reage, vencendo os desafios propostos pelo estado líquido. Em um, estruturas sustentam as formas no ar, em outro, a água as envolve. Estamos em arrebatamento em ambos os exemplos.

Perante as emoções despertas e as reflexões que a lembrança do abraço pode gerar, o verbal passa a não ser suficiente para expressarmos o que sentimos. Os tecidos guardam resquícios do afeto que recentemente deixaram suas marcas. Há uma dança que se perpetua no silêncio, como silentes também estão os corpos que ali não estão. Em AMA e Adore, eles estão na água. Como as três obras podem se complementar!

Na primeira obra mencionada, Gautier utilizou uma das piscinas mais profundas do mundo (45 metros de profundidade), localizada em Pádua, na Itália, para desenvolver uma coreografia de três minutos. Na segunda curta-metragem, o cenário é um cenote na região de Cancún, no México.

Nas duas coreografias podemos identificar os movimentos que permitem à anatomia humana a sensação de suspensão e dramaticidade evocados também na instalação de Pires. A estrutura corpórea está à disposição das mesmas estruturas visuais que vemos na instalação disposta no mosteiro português: linhas, curvaturas, movimento, leveza, centralidade, unidade. Somente o vermelho não está presente (Figura 5, Figura 6).

Ao nos enlevar, uma obra pode nos conduzir, nos levar ao outro como pontes construídas para possibilitar um encontro de humanidade. No sublime e na beleza, nossas almas são suspensas. Encontramo-nos sem nos perceber, pois estamos com os olhos voltados para o alto e, quando percebemos, estamos juntos em nossas esperanças e necessidades. A obra nos enlevou e nos alcançou.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Considerações finais

Na fruição das obras apresentadas, pontuo a importância da emoção na obra de arte, a valorização do que nos é mais caro... sabemos o que temos em comum enquanto estamos sendo enlevados. Alguém está a nos produzir preciosidades, a nos mostrar nossos cristais, por isso ficamos tão surpresos quando nos deparamos com eles a nossa frente, de forma tão sincera e visceral. A arte pode nos tocar e arrebatar e, por conseguinte, chegar a ti e a mim.

Referências

Bachelard, Gaston (1996). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0234-0.

Dondis, Donis (2015). *A sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fonte. ISBN-13: 978-858-063-247-7.

Gaultier, Julie. (2018). *AMA*. Dir. Guillaume Néry, 07 min. https://www.youtube.com/watch?v=bdBuDg7mrT8&list=LLtw6q5885ilTtywOy-kaL2Q&index=245 [11 de fevereiro de 2021]

Gaultier, Julie. (2019). *Adore*. Dir. Guillaume Néry, 4' 27" min. Color. https://www.youtube.com/watch?v=aFVzcyeCAQg [11 de fevereiro de 2021]

Ostrower, Fayga. (1987). *Criatividade e processos de criação*. São Paulo: Vozes. ISBN-13: 978-853-260-553-5.

Pires, Susana. (2020) *Uma questão de tacto: das morfologias do toque à poética da intercorporalidade*. Tese de doutoramento em Belas Artes — Pintura. Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa. http://hdl.handle.net/10451/45933 [23 de fevereiro de 2021]

Scruton, Roger. (2013). *Beleza*. São Paulo: É Realizações. ISBN: 978-85-8033-145-5.

Scruton, Roger. (2015). *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações. ISBN: 978-85-8033-221-6.

Wenders, Wim. (1989) *Wings of desire*. Dir. Wim Wenders, 168 min. 35 mm. Color.

The other residents: apropaments a no humans en l'obra de Paula Bruna

The other residents*: approaches to non-humans in Paula Bruna's work*

JORDI MORELL-ROVIRA

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny, c/ Pau Gargallo, 4, 08028, Barcelona, Catalunya

Resum: L'article ens acosta a l'obra artística de Paula Bruna (Barcelona, 1978), amb processos orgànics, i es posa atenció al projecte *The other residents* (2020) que ha dut a terme en la residència artística a Cultivamos Cultura (São Luis, Portugal). Com a rebuig a un excés generalitzat d'antropocentrisme, les plantes esdevenen les protagonistes en la majoria dels seus projectes, els quals li serveixen per especular, juntament amb el raonament científic, sobre el plantocè: l'era dels vegetals.

Paraules clau: art contemporani / processos orgànics / Paula Bruna / no humans / ecologia.

Abstract: *The article brings us closer to the artistic work of Paula Bruna (Barcelona, 1978), with organic processes, and attention is paid to the project The other residents (2020) that she has carried out in the artistic residency at Cultivamos Cultura (São Luis, Portugal). As a rejection of a generalized excess of anthropocentrism, plants become the protagonists in most of his projects, which serve him to speculate, along with scientific reasoning, about the Plantocene: The Vegetable Age.*

Keywords: *contemporary art / organic processes / Paula Bruna / non-human / ecology.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

En el nostre imaginari, el títol *The other residents* podria fer referència fàcilment a una pel·lícula o una sèrie disponible en qualsevol plataforma en línia de distribució audiovisual. Es podria tractar d'un fosc thriller psicològic que remou espectres fantasmagòrics, de relacions tèrboles o apassionades amb altres persones o sobre l'amenaça d'una incursió alienígena, amb intencions hostils o bé amables, pròpia de la ciència-ficció clàssica... En definitiva, els gèneres podrien ser molt diversos.

Probablement, l'artista que tractarem en aquest article era molt conscient de la facilitat i lleugeresa amb què establim aquests vincles cinematogràfics, atès que ella mateixa ha explorat extensament l'imaginari i la cultura visual en general, a la recerca d'escenaris i apropaments alternatius des de la ficció que afecten problemàtiques ecosocials d'actualitat.

The other residents és el títol del projecte de l'artista i ambientòloga Paula Bruna (Barcelona, 1978) que ha dut a terme recentment a l'espai Cultivamos Cultura (São Luis, Portugal), on ha estat artista resident (setembre-octubre de 2020), coincidint amb el tram final d'escriptura de la tesi doctoral —realitzada dins del programa de doctorat Estudis Avançats en Produccions Artístiques de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

1. L'era de les plantes

Des de 2017, Bruna especula sobre una època geològica dominada pels vegetals: el plantocè. L'artista ens explica que el nom sorgeix de la contraposició amb l'antropocè, en el qual el protagonista és l'ésser humà i el seu impacte en el planeta (Bruna, 2017). Tot i que l'antropocè encara no és reconegut a la taula dels temps geològics, en els darrers vint anys ha esdevingut un terme de gran popularitat i ha donat peu a pensar i formular altres conceptes alternatius, amb els seus corresponents matisos, com per exemple el capitalocè o el chthulucè (Haraway, 2019), i coincideixen en una clara voluntat d'interpel·lar-nos amb la manera, antropocentrista amb què ens relacionem amb el món. De fet, l'escenari actual de crisi ecològica i ambiental demana amb urgència un replantejament del model socioeconòmic, de creixement sense límits i de sobreexplotació dels recursos naturals, si es vol evitar un col·lapse més que previsible.

> *Hay indicios suficientes para pensar que el sistema socioeconómico actual basado en el crecimiento ilimitado está colapsando. Las señales de colapso indican que ya no valen las compartimentaciones, y que no puede separarse la crisis ecológica del sistema económico, político y social. El problema es, pues, sistémico, y por tanto el tratamiento también lo debe ser. En consecuencia, el arte ecológico ya no se circunscribe a lo natural o a lo ambiental, sino que pasa por formas y conceptos mucho más amplios* (Bruna i Viladomiu, 2018:203).

Figura 1 · Paula Bruna, *Arquitecturas invadidas* (2017). Fotografia. Font: Cortesia de l'artista
Figura 2 · Paula Bruna, *Sobre política agraria* (2018). Imatge de l'objecte. Font: Cortesia de l'artista

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

El plantocè, com argumenta l'artista, és una època geològica del tot pertinent, si es considera el paper fonamental de la fotosíntesi en la configuració i el funcionament del planeta: essencial per a la composició atmosfèrica, el cicle de l'aigua o fins i tot l'existència de la vida animal (Bruna, 2019).

El doble perfil de Bruna facilita que a l'hora de cercar noves maneres d'entendre el món, com en l'era de les plantes, nodreixi el raonament científic amb la pràctica artística més intuïtiva. I darrere aquest mateix terme, *plantocè*, agrupa una sèrie d'obres i temptejos artístics fets els darrers anys, com per exemple: *Arquitecturas invadidas* (2017), *Procesos del plantoceno* (2018), *Dos vestidos. Aproximaciones a lo no humano* (2019), *Atuendo para devenir paisaje* (2019) i *The other residents* (2020).

2. Apropaments cap a l'altre

Tot i que Bruna ja havia iniciat les primeres incursions i reflexions sobre l'era de les plantes, és en *Procesos del plantoceno* (2018) —un projecte elaborat amb el suport d'una beca per a la creació artística de la Fundació Guasch-Coranty (2018-2019) i amb la col·laboració del Centre for Research in Agricultural Genomics (CRAG)— quan trobem unes propostes més experimentals i motivades en l'observació de situacions i processos vitals de vegetals. I fa un pas més enllà del treball d'arxiu d'imatges que li suggereixen escenaris «para- o posthumà» (Bruna, 2017), com el que veiem en la fotografia *Arquitecturas invadidas* (2017) (Figura 1), en què la vegetació exuberant engoleix un habitatge abandonat en un context rural.

> *Plantoceno es un relato sobre los conflictos del antropoceno explicado desde otro punto de vista. Un relato que pivota sobre una era geológica ficcionada, y a la vez factible. Entenderla requiere salirse de nosotros mismos y de nuestro protagonismo hegemónico. Porque si existe un antropoceno, ¿por qué no un plantoceno?* (Bruna, 2017)

A *Procesos del plantoceno* (2018), l'artista comença a utilitzar llavors i agar, una substància gelatinosa derivada d'algues que habitualment s'utilitza com a medi de cultiu, en intervencions sobre diverses superfícies i materials. Entre les obres d'aquests «processos» trobem *Sobre política agraria* (2018) (Figura 2). Es tracta d'un llibre obert que l'artista ha intervingut «plantant-t'hi» unes llavors que substitueixen el text imprès —deduïm, pel títol de l'obra, que es tracta d'un llibre amb lleis relacionades amb els processos de producció i de gestió agrícola. L'objecte funciona com una mera poesia visual, malgrat que, quan mirem la imatge de l'obra en un moment de germinació avançada de les llavors, se'ns mostra la naturalesa canviant i fràgil de tot procés orgànic.

Bruna converteix el seu espai de treball en una mena de laboratori, en el qual conviu i segueix el ritme biològic d'unes llavors que s'adapten segons el medi. L'artista documenta, amb anotacions i visualment, el procés orgànic i vital de l'obra: la superfície plantada, germinada i finalment seca o en estat de descomposició, així com la presència d'altres entitats. D'aquesta manera, s'aproxima a històries de vida no humana i hi especula.

Les intervencions sobre superfícies tèxtils han motivat elements que permeten assajar una participació, segons l'artista, més «activa». Dues obres representatives són: *Dos vestidos. Aproximaciones a lo no humano* (2019) (Figura 3) i *Atuendo para devenir paisaje* (2019) (Figura 4). Les dues propostes consten de vestits intervinguts amb llavors o confeccionats amb plantes i, com en el llibre tractat anteriorment, seguiran el seu procés vital amb la germinació, el creixement i, finalment, la mort. El material gràfic i visual és el testimoni del procés i de l'experiència íntima de l'artista duent els vestits. Més que esdevenir en el sentit de transmutar-se (en paisatge), l'artista cerca deixar-se afectar per l'altre i, a través de l'experimentació física i sensorial, procurar superar dicotomies (Herrero, 2013: 289).

3. Artista-resident

Bruna continua desenvolupant la línia de treball de *Procesos del plantoceno* en la residència artística duta a terme a Cultivamos Cultura (setembre-octubre de 2020), cercant maneres d'atansar-se a subjectivitats no humanes que li ofereix el context. De fet, sembla una estada feta a mida, perquè coincideixen les preocupacions de l'artista pel medi ambient i la sostenibilitat i la missió del centre de facilitar la generació de vincles entre la comunitat local i el medi ambient i contribuir-hi, a través de la creativitat multidisciplinària. Tot i això, sorgeixen el repte i la pregunta de com es desenvoluparan, i si funcionaran igual, aquests tipus de processos orgànics iniciats per l'artista en un context molt diferent al de la ciutat de Barcelona. Cultivamos Cultura està situada en una antiga granja al poble de São Luis, dins el Parc Natural del Sud-oest Alentejano i Costa Vicentina, a la costa atlàntica de Portugal, aproximadament a 200 quilòmetres al sud de Lisboa.

Els resultats, *The other residents* (2020) (Figura 5), la recerca duta a terme *in situ*, es recolliran en una publicació que encara està en procés d'elaboració. Malgrat que encara no s'ha conclòs el projecte, em sembla molt oportú parlar-ne, perquè ha fet aflorar tensions i dubtes que cohabiten en l'artista, com, per exemple, com apropar-se a subjectivitats no humanes sense acabar-les humanitzant.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Paula Bruna, *Dos vestidos. Aproximaciones a lo no humano* (2019). Detall de l'obra gràfica. Font: Cortesia de l'artista
Figura 4 · Paula Bruna, *Atuendo para devenir paisaje* (2019). Imatge del projecte. Fotografia: Alba García. Font: Cortesia de l'artista

Figura 5 · Paula Bruna, *The other residents* (2020), imatge del procés a Cultivamos Cultura. Font: Cortesia de l'artista

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Al llarg de les setmanes al lloc de residència, Bruna segueix una sèrie d'intervencions a superfícies i objectes amb teles conreades per a l'ocasió amb diverses llavors. L'artista cuida aquests processos orgànics i observa el que passa. Com a ambientòloga, sap molt bé que per percebre el fenomen en profunditat cal una mirada atenta, i aquesta demana temps i esforç. A poc a poc, aniran succeint situacions, i altres entitats —a part de les plantades—, participaran dels processos i esdevindran també protagonistes de la narració.

Esperarem, doncs, atents a la publicació, cloenda de les vivències a São Luis, per descobrir «els altres residents» o, potser, els residents i l'artista passatgera.

Conclusions

Les experiències viscudes al llarg d'aquests mesos de crisi sanitària han estat molt emotives, i les mesures que s'han pres per fer front a la pandèmia han provocat canvis en la manera de relacionar-nos i també en com mirem el nostre entorn més proper.

Tot i això, l'actualitat gira al voltant de l'emergència climàtica en la qual estem tots immersos. Inevitablement, la vegetació adquireix una atenció especial en tots els àmbits: ecològic i polític, social i cultural. En conseqüència, es posa en evidència que la crisi global ambiental no es pot eximir de la sobreexplotació que fem dels recursos naturals ni de la gestió ineficient dels residus que produïm.

Els processos orgànics engegats per Bruna se'ns mostren de manera entusiasmada i apassionada, però també ens recorden que tot el que és idíl·lic és fràgil i efímer.

En conclusió, els treballs amb germinats tractats en l'article ens ofereixen l'oportunitat d'apropar-nos a processos de vida i mort, i obren, des d'una mirada de la lògica ecofeminista, noves perspectives que faciliten altres maneres possibles de coexistència més curoses amb el nostre entorn i, alhora, qüestionen l'hegemonia de la nostra espècie.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referències

Bruna, Paula (2017) *El plantoceno*. Text i imatges disponibles en línia a: <https://paulabruna.com/plantoceno/> [Consulta: 6 febrer 2021]

Bruna, Paula; Viladomiu, Àngels (2018) «Arte y Sostenibilidad. Respuestas Artísticas ante el Colapso». *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6 (2): 174-211. ISSN 2014-8992 DOI: 10.17583/brac.2018.3166

Bruna, Paula (2019) «Historias de los no humanos. La especulación artística como recurso para aproximarse a otras realidades» *Ecología política*, 57: 38-42. ISSN: 1130-6378

Bruna, Paula (2020) *The other residents*. Producció audiovisual de la col·lecció: Microdocs Residencies, Cultivamos Cultura. Disponible en línia a: <https://videopress.com/v/tXD0usFl> i a: <https://paulabruna.com/the-other-residents/> [Consulta: 6 febrer 2021]

Haraway, Donna J. (2019) *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Editorial Consonni. ISBN: 978-84-16205-41-7

Herrero, Yayo (2013) «Miradas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible» *Revista de Economía Crítica*, 16, 2n semestre: 278-307. ISNN 2013-5254. Disponible a: <http://www.revistaeconomiacritica.org/sites/default/files/revistas/n16/09_YayoHerrero.pdf> [Consulta: 2 febrer de 2021]

Nota biogràfica

Jordi Morell-Rovira és artista visual i professor (Serra-Húnter Fellow) a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. Doctor en Belles Arts per la Universitat de Barcelona, membre del grup de recerca IN>TRA2. Les seves principals línies de recerca són processos de creació artística en relació amb el context, situacions d'entretemps i rastres en el territori.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3927-3922

E-mail: jordi.morell@ub.edu

Adreça: Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny, c/ Pau Gargallo, 4, 08028, Barcelona, Catalunya

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Henri Manguin: Desenhos a pincel e tinta da China

Henri Manguin: Brush and Indian ink drawings

JORGE LEAL

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

Resumo: O texto enquadra-se na minha investigação atual de pós-doutoramento sobre o uso de tinta da China pelos artistas do grupo *Fauve* e da possibilidade de o pincel sino-japonês ser a ferramenta de desenho utilizada. Apresento a hipótese que os desenhos de Manguin, ou alguns deles, são feitos com pincel sino-japonês. Esta dedução parte do cruzamento de alguns dados documentais, da análise morfológica das marcas gráficas dos desenhos e da presença do Japonismo no contexto cultural em que foram realizados.
Palavras chave: Manguin / tinta da China / pincel.

Abstract: *The text fits into my current post-doctoral research on the use of Chinese ink by the artists of the Fauve group and the possibility that the Sino-Japanese brush is the drawing tool used. I present the hypothesis that Manguin's drawings, or some of them, are made with Sino-Japanese brush. This deduction starts from the cross-checking of some writen data, the morphological analysis of the graphic marks of the drawings and the presence of Japonism in the cultural context in which they were made.*
Keywords: *Manguin / Chinese ink / brush.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 11/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Investigação de Pós-Doutoramento em Curso

O texto insere-se na minha investigação atual de pós-doutoramento sobre o uso de tinta da China pelos artistas do grupo *Fauve* e da possibilidade de o pincel sino-japonês ser a ferramenta de desenho utilizada. O uso da tinta da China por parte destes artistas é de fácil verificação através da observação e confirmada pelas descrições das imagens (Serrano e Grammont, 2002). A dificuldade da segunda proposta da minha investigação apresenta maiores desafios uma vez que quem escreve sobre arte muitas vezes não domina as técnicas utilizadas e não lhes reconhece importância como informação relevante. Isto torna-se evidente quando Grammont identifica a ferramenta de desenho utilizada num desenho de Marquet como caneta de cana (*roseau*) (Watt et al., 2017:83) embora em 2008 tenha editado um volume de correspondência que, como iremos ver, confirma a utilização de uma outra ferramenta de desenho, facto que é relativamente evidente para quem está familiarizado com estas técnicas de desenho.

Pretendo apresentar a hipótese, que terá obrigatoriamente de ser testada com o continuar da minha investigação, que os desenhos a tinta da China de Manguin da década de 1900, ou pelo menos alguns deles, quando feitos a pincel são feitos com pincel sino-japonês. Esta dedução parte quer da análise morfológica das marcas gráficas comparadas com desenhos comprovadamente feitos com pincel sino-japonês, quer da minha experiência pessoal como desenhador que utiliza este tipo de pincéis na sua prática diária. É igualmente importante para esta hipótese de trabalho o contexto cultural da época, particularmente o interesse pelo Japão por parte dos artistas franceses desde o século XVII (Takashina, 1988: 17).

2. Algumas Considerações sobre o Pincel Sino-Oriental e Japonismo

Apesar de neste momento da minha investigação ainda não ter uma confirmação documental sobre o uso do pincel sino-japonês por Manguin, é importante tecer algumas considerações sobre a especificidade deste pincel quanto às linhas que produz, uma vez que são estas que permitem, em parte, a minha hipótese de trabalho. O meu conhecimento sobre as suas caraterísticas é assente na minha prática artística, assim como na análise visual de desenhos em reproduções e exemplos físicos. Embora o pincel sino-japonês permita uma quantidade muito grande de marcas gráficas, semelhante a outros tipos de pincéis, a sua principal caraterística distintiva reside na capacidade de produzir linhas longas contínuas com grande consistência. De igual modo, a capacidade de os seus pelos reterem uma grande quantidade de tinta, a sua flexibilidade e a sua construção afunilada permite alternar entre linha e mancha de um modo fluido e ininterrupto.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Albert Marquet, Passant, s.d., tinta da China sobre papel, 10,8 x 7 cm. Fonte: https://www.mutualart.com/Artwork/Passant/2A905F5C5E0604DF
Figura 2 · Henri Manguin, Nu assis, au bord d'un Fauteuil, 1903, tinta da China sobre papel, 25x16,5 cm. Fonte: SERRANO, Véronique e GRAMMONT, Claudine (eds.), 2002. Quelque Chose de Plus que la Couleur, Le Dessin Fauve 1900-1908. Marseille et Paris: Musées de Marseille et Réunion des Musées Nationaux. ISBN 2-7118-4358-0, p. 206.
Figura 3 · Henri Manguin, Nu, circa 1903, tinta da China sobre papel, 38.2 x 29.4 cm. Fonte: SERRANO, Véronique e GRAMMONT, Claudine (eds.), 2002. Quelque Chose de Plus que la Couleur, Le Dessin Fauve 1900-1908. Marseille et Paris: Musées de Marseille et Réunion des Musées Nationaux. ISBN 2-7118-4358-0, p. 206.

O interesse pelo Japão em França intensificou-se na segunda metade do século XIX, com a existência de várias lojas parisienses onde eram comercializadas estampas japonesas (Takashina et al., 1988: 104). São também relevantes as exposições internacionais em Paris em 1876, 1878 e 1889 com a participação do Japão, em que a obra de Sengai Gibon (1750–1837) esteve presente nas duas últimas (Wichmann, 1999:8 e 384). Por outro lado, o início da publicação fac-similada dos vários volumes do *Manga*, de Katsushika Hokusai (1760-1849), por Charles de Chassiron a partir de 1858 (Lacambre em Takashina et al., 1988:147), ou as várias publicações periódicas como os 36 números de *Le Japon Artistique* permitiram a presença constante e familiarização estética continuada com o trabalho de artistas como Hanabusa Itchō (1652-1724), Ogata Kōrin (1658-1716) ou Kitao Keisai Masayoshi (1764-1824) (Bing, 1888 90).

Uma rápida análise visual das páginas dos vários volumes do *Le Japon Artistique*, permite identificar potenciais graus de parentesco dos desenhos *fauves* através de algumas caraterísticas morfológicas comuns: representação sintética, o arabesco como contorno, a articulação de várias marcas no mesmo desenho, a expressividade da linha através de variações da espessura e simplicidade na organização da imagem. Este parentesco é reforçado pelo uso comum da tinta da China que aprofunda as semelhanças visuais.

3. Proximidade e Influência

Numa carta de Albert Marquet (1875-1947) a Henri Matisse (1869-1954), datada de março de 1899, este confirma a sua utilização do pincel japonês e inclui um desenho no verso (Grammont, 2008:24). Esta confirmação documental permitiu-me a hipótese ainda em construção, assim como a enorme quantidade de desenhos a tinta da China produzidos por Marquet na década de 1900, muito superior a todos os seus camaradas, de que alguns *fauves* possam ter experimentado o pincel sino-japonês nos seus desenhos a tinta da China sob a influência e entusiasmo de Marquet por esta ferramenta (Gyri, 1981:54).

Henri Manguin (1874-1949) conhece Marquet em 1890 enquanto eram estudantes na Escola de Artes Decorativas (Manguin em Currat et al., 2017: 140) estabelecendo desde essa data uma relação muito próxima (Clement, 1994:527 e 605). Marquet entra no ateliê de Gustave Moreau (1828-1898) em 1893 seguido de Manguin em 1894, onde ambos permanecem até ao ano da morte do mestre (Manguin em Currat et al., 2017:140). Manguin instala-se no número 6 da rua Boursault entre 1899 e 1909 onde constrói no jardim da sua casa um ateliê que é frequentado por Matisse e Marquet (Manguin em Currat et al., 2017:140 e 146), sendo famosos os trabalhos feitos pelos três a partir do mesmo tema

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

com pontos de observação diferentes (Elderfield, 1976: 33). No verão de 1905, enquanto Matisse e Derain faziam a revolução fauve em Collioure, Manguin e Marquet trabalhavam juntos em Saint Tropez (Whitfield, 1996:61). Todas estas ocasiões continuadas de camaradagem e partilha de experiências, assim como o interesse pela obra gráfica de Hokusai comum a Marquet e Manguin (Manguin, 2010: 8), levam-me a crer na possibilidade de Manguin ter, pelo menos, experimentado utilizar o pincel que Marquet usava com tanto entusiasmo e resultados surpreendentes.

Enquanto estudantes de Moreau, Marquet e Manguin praticaram desenho cego nas ruas e cafés de Paris (Manguin em Currat et al., 2017:129). Sendo a produção de Marquet de desenhos deste tipo a tinta da China abundante, ainda não me foi possível localizar nenhum desenho de Manguin que corresponda a esta produção, o que poderia ser mais uma indicação da influência de Marquet. Por outro lado, apesar de quer Marquet e Manguin serem adeptos do trabalho de Hokusai, Matisse, que era a figura de proa do grupo e admirador de estampas japonesas (Matisse, 1972:73), considerava Marquet o Hokusai do grupo *fauve* (Giry, 1981:70), parecendo evidenciar neste assunto a ascendência de Marquet sobre os demais. Sobretudo a partir destas circunstâncias parece-me importante analisar e tentar entender até que ponto Marquet parece exercer influência sobre a produção gráfica de Manguin.

Ao observar os desenhos a tinta da China de Manguin é evidente a diferença morfológica das suas linhas quando comparados com os desenhos de Marquet, do mesmo modo que visualmente têm caraterísticas muito distintas. Se muitos dos desenhos de Marquet são enérgicos e sintéticos como resultado das dimensões reduzidas e de serem realizados na rua (Figura 1), em Manguin encontramos uma exploração de sinais gráficos mais variada que o trabalho em interiores permite. Por outro lado, ao observar o conjunto de desenhos de Manguin é evidente que existem duas morfologias distintas. Como primeiro passo para uma possível sistematização, designarei o primeiro grupo por Desenhos de Influência enquanto o segundo grupo terá a designação de Desenhos de Emancipação.

No grupo de Desenhos de Influência parece-me inequívoca a semelhança morfológica com os desenhos de Marquet, demonstrando possivelmente a influência deste, através de um caráter orientalizado na simplificação das formas devedora de Hokusai e na representação assente no uso da linha de contorno. Neste grupo existe um imediatismo evidenciado por linhas de contorno limpas e definitivas sem lugar a correções como se verifica em Nu assis, au bord d'un fauteill (Figura 2), embora alguma variação na espessura das linhas permita

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · Henri Manguin, Nu de Dos, s.d., tinta da China sobre papel, 28,3x22,2 cm. Fonte: SERRANO, Véronique e GRAMMONT, Claudine (eds.), 2002. Quelque Chose de Plus que la Couleur, Le Dessin Fauve 1900-1908. Marseille et Paris: Musées de Marseille et Réunion des Musées Nationaux. ISBN 2-7118-4358-0, p. 89.

Figura 5 · Henri Manguin, La chemise enlevée, 1903, tinta da China sobre papel, 43,5x49,7 cm. Fonte: SERRANO, Véronique e GRAMMONT, Claudine (eds.), 2002. Quelque Chose de Plus que la Couleur, Le Dessin Fauve 1900-1908. Marseille et Paris: Musées de Marseille et Réunion des Musées Nationaux. ISBN 2-7118-4358-0, p. 191.

Figura 6 · Henri Manguin, Deux nus allongés sur le ventre, 1903, tinta da China sobre papel, 8,5x12,6 cm. Fonte: CURRAT, Carinne, HELLMANN, Charlotte, LOBSTEIN, Dominique e MANGUIN, Jean-Pierre, 2017. Manguin: La Volupté de la Couleur. Paris: Gallimard. ISBN 978-2-07-274251-4, p. 135.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Henri Manguin, Nu debout au profil, circa 1906, tinta da China sobre papel, 31,8x23,5 cm. Fonte: https://www.mutualart.com/Artwork/Nu-debout-au-profil/59D614ACFB89E6D3

Figura 8 · Henri Manguin, Le modéle assis, Jeanne, 1906, tinta da China sobre papel, 42,9x54,2 cm. Fonte: SERRANO, Véronique e GRAMMONT, Claudine (eds.), 2002. Quelque Chose de Plus que la Couleur, Le Dessin Fauve 1900-1908. Marseille et Paris: Musées de Marseille et Réunion des Musées Nationaux. ISBN 2-7118-4358-0, p. 192.

Figura 9 · Henri Manguin, La coiffure, 1905, tinta da China sobre papel, 72x65 cm. Fonte: CURRAT, Carinne, HELLMANN, Charlotte, LOBSTEIN, Dominique e MANGUIN, Jean-Pierre, 2017. Manguin: La Volupté de la Couleur. Paris: Gallimard. ISBN 978-2-07-274251-4, p. 60.

desconstruir a bidimensionalidade e definir profundidade. É também de notar que o contorno é mais quebrado do que em Marquet, que o trabalho sobre o contorno como arabesco raramente existe no desenho de Manguin com a mesma expressividade. Em Nu (Figura 3) a acentuação de rotundidades e massas corporais é construída com um contorno ainda quebrado em alguns locais mas que parece estar a ser construído por uma manipulação do pincel mais enérgica. Este mesmo desenho evidencia uma composição com caraterísticas orientalistas quer na organização do espaço onde a profundidade é construída na vertical quer, principalmente, pela variedade de marcas gráficas que mantêm a sua limpidez visual, ou seja, que não se anulam por sobreposição. Neste desenho é evidente a ativação do branco do papel na zona inferior, em que não há marcas gráficas mas em que o chão está presente como presença sugerida pelo contexto. Este aspeto é muito frequente na representação oriental, em que toda a área do papel é chamada a participar sem que isso signifique que o papel é ocupado graficamente na sua totalidade.

Nestes desenhos as formas são simplificadas mas neles não encontramos as deformações de alguns desenhos de Marquet (Figura 1), o que parece indicar que Manguin estaria mais interessado em desenho de observação em detrimento do tão praticado desenho cego de Marquet. A mancha é usada por Marguin com bastante parcimónia, equivalendo a espaço negativo (Figura 4) ou à necessidade de encontrar uma correspondência de caráter mais naturalista em relação ao tema, como é o caso da representação do cabelo escuro (Figura 2).

4. Emancipação

No grupo de Desenhos de Emancipação encontramos um distanciamento claro em relação aos desenhos de Marquet, com linhas de contorno mais hesitantes e háticas, com a inclusão de correções e grande variação de sinais gráficos. Estes desenhos são marcadamente analíticos na sua construção através de contornos que admitem acertos, presente em Deux nus allongé sur le ventre (Figura 6), onde as manchas de apagamento positivo são admitidas e incorporadas como tratamento do espaço negativo em torno da figura humana como é visível em La chemise enlevée (Figura 5). Em Nu debout au profil (Figura 7) as hesitações no momento de fixar os contornos permitem definir o sombreamento das costas da modelo, enquanto em La coiffure (Figura 9) a contornos aproximativos finos se sobrepõe um contorno definitivo de maior espessura. Esta é uma diferença morfológica expressiva face à pureza linear dos desenhos do grupo anterior, uma vez que aqui Manguin parece interessado em perceber os corpos a partir da aproximação ao tema sem preconceitos, permitindo uma grande variedade

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

de linhas de contorno que servem para chegar à representação. É como se Manguin tivesse partido sempre de um certo grau zero que lhe permitiu estar disponível para variar os procedimentos de cada desenho.

No desenho *Deux nus allongés sur le ventre* (Figura 6) ocorre uma dupla interpretação a partir do mesmo corpo que permite perceber que Manguin não estava prisioneiro de um modo único de desenhar. Este é, aliás, um exemplo de uma grande distensão, uma vez que o pincel é usado como produtor de linhas de contorno puras (desenho inferior), enquanto no desenho superior o pincel é utilizado para construir uma representação a partir de contornos saturados com hesitações e manchas de preenchimento que indicam sumariamente uma ideia de sombreamento e massa corporal. Nesse sentido, este desenho deve tanto ao *pentimento* de tradição renascentista como a uma leitura bastante pessoal dos desenhos orientais. Manguin soube redimensionar os seus gestos e utilizar toda a área da folha sem comprometer a fluidez do desenho, apesar da sua dimensão reduzida.

A sintetização das formas ainda está presente neste grupo de desenhos, uma vez que são contemporâneos das experiências do grupo analisado anteriormente, mas permite que o desenho seja mais informal e inclua hesitações no momento de fixar os contornos (Figura 7 e 9). A maioria destes desenhos opta em contrapartida pela análise e consequente registo de detalhes de anatomia ausentes em grande parte do primeiro grupo. Outra caraterística de alguns desenhos deste grupo consiste na sua particularização do modelo, na sua clara identificação através da descrição anatómica e sobretudo facial.

É de referir que no desenho Le modéle assis, Jeanne (Figura 8) o enquadramento picado (plongée) revela familiaridade com o modo oriental de organizar uma imagem, ao revelar-nos o espaço em torno da figura através de uma perpetiva axonométrica. Mas ao contrário do que verificámos anteriormente (Figura 3), neste desenho as marcas gráficas têm uma leitura menos pura, uma vez que em certas zonas a sua acumulação as transforma em manchas. Parece-me relevante que Manguin se aproxime de outras propostas orientais alternativas aos desenhos de contorno linear de Hokusai, uma vez que nas obras dos artistas japoneses referidos anteriormente abundam as experiências com sobreposição de marcas gráficas e até alguma informalidade no momento de fixar um contorno, assim como a sua interrupção como modo de obter uma representação mais atmosférica.

Ao analisar este conjunto de desenhos, tendo em conta o grupo de desenhos sob a potencial influência de Marquet, parece-me haver uma indicação de que Manguin cedo estabeleceu um modo individual de desenhar com pincel, experimentando uma combinação entre a tradição europeia do desenho

de observação e alguns aspetos formais orientais. É também curioso que esta produção, a partir dos exemplares observados até ao momento, se centre unicamente no tema do corpo feminino, o que parece indicar que Manguin considerava o uso do pincel e tinta da China mais adequado para trabalho de interior, em contraste com a prática de exterior de Marquet. Este aspeto é curioso, uma vez que no trabalho sobre tela as experiências com modelo nu em exterior, tendo maioritariamente como modelo a sua companheira, fazem parte do cânone fauvista de Manguin.

Conclusão

Quando comparados com a produção de Marquet, os desenhos de Manguin são menos numerosos e não têm o vigor expressivo deste. No entanto, é inegável que a variedade de experiências que realizou permitem considerar o seu desenho como uma plataforma de análise da realidade sem ter uma estética demasiado sedimentada. Se o conjunto pode parecer menos claro que o numeroso conjunto de desenhos de Marquet, por outro lado parece demonstrar um pensamento visual individual, caraterística comum a todos os artistas *fauves*.

Na continuação da minha investigação pretendo esclarecer definitivamente o uso ou não do pincel sino-japonês por Manguin, e aprofundar a minha análise dos desenhos a partir dessa definição instrumental. Esta confirmação permitirá entender de que modo uma ferramenta, para além da tinta da China, pode induzir caraterísticas estéticas orientais no seu trabalho.

A maioria da produção gráfica de Manguin reproduzida e comentada em livros correspondente maioritariamente à década de 1900 e à sua associação à atividade pré-*fauve* e *fauve*, sendo muito raros os desenhos a tinta da China fora deste intervalo temporal. No entanto, considero importante perceber se nas décadas seguintes Manguin continuou com uma produção regular e que tipo de desenhos produziu. Nesse sentido, irei continuar a recolher exemplares desses desenhos para compreender a relação com o conjunto de desenhos da década de 1900. Interessa-me sobretudo perceber se o seu desenho das décadas posteriores ganhou novas configurações ou se continuou uma ou as duas linhas analisadas sumariamente neste texto.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Agradecimentos
O autor agradece ao Centro de Investigação CIEBA o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Bing, Sigfried (ed.), (1888). *Le Japon Artistique* (vol. I). Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts

Bing, Sigfried (ed.), (1889-90). *Le Japon Artistique* (vol. II-VI). Paris: Marpon et Flammarion

Clement, Russell T. (1994). *Les Fauves: A Sourcebook*. London: Greenwood Press. ISBN 0-13-28333-8

Currat, Carinne, Hellmann, Charlotte, Lobstein, Dominique & Manguin, Jean-Pierre (2017). *Manguin: La Volupté de la Couleur*. Paris: Gallimard. ISBN 978-2-07-274251-4

Elderfield, John (1976). *The "Wild Beasts", Fauvism and Its Affinities*. New York: The Museum of Modern Art. ISBN 0-87070-639-X

Giry, Marcel (1981). *Le Fauvisme, ses Origines, son Évolution*. Neuchâtel: Ides et Calendes

Grammont, Claudine (ed.), (2008). *Henri Matisse-Albert Marquet: Correspondance 1898-1947*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts. ISBN 978-2-88453-148-1

Manguin, Jean-Pierre (2010). *Henri Manguin (1874-1949)*. Paris: Galerie Fleury

Matisse, Henri & Fourcade, Dominique (ed.), (1972). *Escritos e Reflexões Sobre Arte*. Lisboa: Editora Ulisseia

Serrano, Véronique & Grammond, Claudine (eds.), (2002). *Quelque Chose de Plus que la Couleur, Le Dessin Fauve 1900-1908*. Marseille et Paris: Musées de Marseille et Réunion des Musées Nationaux. ISBN 2-7118-4358-0

Takashina, Shûji, Lacambre, Geneviève, Mabuchi, Akiko & Mathieu, Caroline (1988). *Le Japonisme*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux. ISBN 2-7118-2-192-7

Watt, Pierre, Krebs, Sophie, Monod-Fontaine, Isabelle, Plossu, Bernard, Grammond, Claudine, Grau, Donatien & Desbioles, Marilyne (2016). *Albert Marquet: Peintre du Temps Suspendu*. Paris: Paris-Musées. ISBN 978-2-7596-0318-3

Whitfield, Sarah (1996). *Fauvism*. London: Thames and Hudson. ISBN 0-500-20227-3

Wichmann, Siegfried (1999). *Japonisme, the Japanese influence on Western art since 1858*. London: Thames and Hudson. ISBN 978-0-500-28163-5

Nota biográfica

Jorge Leal é artista visual e professor de desenho na Nextart. Doutorado em desenho pela Universidade de Lisboa, é membro do grupo de investigação de desenho do CIEBA. Encontra-se a desenvolver pós-doutoramento em desenho na FBAUL. As suas principais linhas de investigação são o desenho como prática, ferramentas do desenho e morfologia da linha.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0849-8822
Email: jrgleal@gmail.com
Morada: Rua de Xabregas 2, piso 4, sala 409, 1900-440, Lisboa, Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Reflejos de la sociedad actual a través de la mirada de Isaac Cordal

Reflections of current society through the eyes of Isaac Cordal

JOSÉ MANUEL VIDAL* & AMAYA GONZÁLEZ REYES**

*AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Faculdade Belas Artes, Pontevedra

*AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Faculdade Belas Artes, Pontevedra

Resumen: En este artículo nos adentramos en el trabajo de Isaac Cordal, artista gallego cuyas intervenciones mínimas han adquirido una gran relevancia internacional. El objetivo es estudiar cómo construye sus obras mediante los diferentes recursos del espacio urbano unidos a pequeñas figuras que introduce en él. Revisaremos algunas de sus intervenciones, atendiendo a sus constantes referencias a la tecnologia, y al uso que hacemos de ella como sociedad, y abordaremos el enfoque mediante el que logra provocar la reflexión en el espectador.

Palabras clave: intervención / público / social

Abstract: *In this article we delve into the work of Isaac Cordal, a Galician artist whose minimal interventions have acquired great international relevance. The objective is to study how he constructs his works by means of the different resources of urban space linked to small figures that he introduces into it. We will review some of his interventions, taking into account his constant references to technology, and the use we make of it as a society, and we will address the approach through which he manages to provoke reflection in the viewer.*

Keywords: *intervention / public / social.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introducción

En este artículo nos adentramos en el trabajo del artista gallego Isaac Cordal, que ha consolidado su carrera internacional dentro del arte urbano a través de intervenciones mínimas dotadas de una gran carga social.

Isaac Cordal (Pontevedra, 1974) es un artista de origen gallego, cuyo trabajo se puede encontrar en casi cualquier lugar del mundo, pues vive entre varias ciudades y a menudo, trabaja en diferentes proyectos a lo largo y ancho de la esfera terrestre. Es licenciado en Bellas Artes por la facultad de Pontevedra, y maestro cantero por la Escuela de Canteiros de Poio, pero además posee un Máster en Arte Digital realizado en Londres. Su trabajo, inicialmente escultórico, posee un carácter multidisciplinar, pues en su modo de hacer y de mostrar, combina los recursos de los que dispone de forma que a veces, nos cuesta clasificar qué estamos viendo : pequeñas esculturas, ubicadas en el espacio público que son fotografiadas o vistas desde un punto determinado, o fotos que están construídas a partir de la ubicación de pequeñas figuras en una situación muy concreta.

En sus intervenciones podemos observar cómo la figura humana, que aparece siempre a una escala reducida, insignificante casi, se muestra retratada en diferentes situaciones, en las que mayoritariamente se presenta vacía y grisácea.

En su obra hay constantes referencias a la tecnología y a la mirada, que se manifiestan a través de la representación y uso de cámaras de fotos, dispositivos móviles, cámaras de seguridad, prismáticos, espejos, elementos que hacen alusión a la mirada, propia y del espectador, sobre sí misma y sobre los demás.

Durante el escrito, nos adentraremos en su universo particular, atendiendo a los elementos que habitualmente vemos en sus pequeñas instalaciones: los personajes, el espacio y la tecnologia, analizando cual es el papel qué adquieren dentro de ellas y cómo son trabajados en relación a los demás. Veremos como el trabajo de Isaac Cordal se construye con el paisaje, con los objetos y con las figuras que el artista introduce en el espacio urbano, mediante la articulación de las mismas con nuestra consciencia, como reflejos que emanan de las historias cotidianas de un mundo donde las apariencias y las herramientas de control de masas anulan el espíritu crítico y la capacidad de análisis del individuo que se ha autosometido ciegamente a través de las pantallas de lo aparente.

2. El ser humano

El uso de la figura humana es, como ya hemos avanzado, uno de los elementos imprescindibles para analizar en del trabajo de Isaac Cordal, pues en casi todas sus obras nos encontramos representaciones de la figura humana.

Figura 1 · Isaac Cordal, Cement Eclipses, 2010. Cortesía del artista
Figura 2 · Isaac Cordal, Cement Eclipses, 2010. Cortesía del artista

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

La figura humana es la que tiene el papel protagonista en sus obras, para, unidas al contexto, construir llamativas escenas, cargadas de significado. Predomina el uso de un personaje individual, que es múltiple a veces, e individuo outras, pues es una figura que, a pesar de que no es siempre la misma, suele variar mínimamente, presentando seres anónimos que, podrían mostrar a casi cualquier persona. Gentes que, por medio de su apariencia, su posición o sus acciones despiertan algo en el espectador, a veces tristeza, a veces cierta compasión o incluso lástima.

Son figuras representadas a una escala muy inferior a la real, de modo que la sensación al verlas es distante, lejana. Muestran al humano como un ser pequeño, inferior, que podríamos aplastar sin problema, de quererlo, como si de una hormiga se tratase, quizá lo hace para recordarnos la idea de que no debemos creernos tan grandes y poderosos como nuestra ambición nos ha hecho creer.

Su proyecto, *Cement Eclipses*, iniciado en 2010 comenzó con pequeños personajes de cemento, trajeados, de gris, como hombres de negocios, trabajadores, aparentes. Son personas, en su mayoría, grises, y frecuentemente hombres, que se muestran en situaciones lamentables: hundidos, ahogados, enjaulados, arrodillados, tirados, víctimas de su propio yo, de la sociedade n la que están, de sus ritmos y sus vidas. Son figuras tristes, a veces ajenas a su propia realidad, que asisten a su propia existencia sin un ápice de pasión, sin apenas expresión, posiblemente sumidos en preocupaciones inútiles.

En la actualidad, y tras haber recorrido muchos lugares, los personajes se han diversificado, y han ganado algo de color, sin embargo siguen siendo tristes, y su vida sigue vacía. Ahora son operários de fábrica, familias completas, ... otros perfiles pero, en esencia, igualmente hundidos.

Isaac nos muestra un crudo punto de vista, con una visión del ser humano bastante trágica, por absurda, con cierta dureza, porque al verla somos conscientes de que es un buen retrato y eso, en cierta medida, nos duele, porque sabemos que es así. Isaac nos muestra esta visión cargada de naturalidad y encanto, rozando un nihilismo que a la vez que es absurdo y evidente, nos ofrece, con cierta ironía nuestra situación.

3. El espacio público

El espacio público es, para Isaac Cordal, el escenario. Es el lugar que ofrece múltiples posibilidades para situar sus personajes y es, también fuente de inspiración para multitud de situaciones.

El espacio público ofrece varias funciones además de la habitual, la infinitud de materiales y paisajes que ofrece sin necesidad de ser creados ex proceso para

Figura 3 · Isaac Cordal, Cement Eclipses, 2010. Cortesía del artista

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

el proyecto abren muchas vías de trabajo para un artista que sepa descifrar y aprovechar las oportunidades como es Isaac, que demuestra que unas simples hierbas en el asfalto, una charca o un coche aparcado pueden convertirse en escenario para su trabajo, un oásis y un punto de reflexión sobre la existência humana.

Nos parece relevante destacar la habilidad con la que el artista utiliza los diferentes objetos disponibles en el espacio urbano, tanto los propios de la anatomía de las calles, como pueden ser los zócalos del suelo o las alcantarillas, pêro también los derivados de la climatología, como las charchas o incluso las hierbas que a menudo crecen entre el asfalto, abriendo paso a la naturaleza frente a la civilización. Isaac aprovecha todas y cada una de las oportunidades que el espacio le brinda, demostrando poseer capacidad de atención y adaptación, así como habilidad mental para construir con ellos mediante la incorporación de alguno de sus personajes.

Si tomamos como ejemplo algunas de las obras pertenecientes a la serie Cente Eclipses, concretamnete, a las tomadas en Nueva York, podemos apreciar como recurre a lo que se va encontrando por la calle para realizar sus intervenciones y tomar sus fotografias. Un Personaje en una obra, otro saliendo de un desagúe, otro sobre un contendor en una orilla con la ciudad de fondo, en una alcantarilla, etc...

Al intervenir en el espacio público Isaac logra además intervenir en lo social, puesto que al estar la obra expuesta a cualquier tipo de público, se abren las posibilidades de lectura de estas obras a un público que, quizá, no sería el mismo que accedería a ellas en una sala de exposiciones, llegando a construir un interesante puente de diálogo con un nuevo espectador. Sucede a veces que, cuando el público se encuentra ante los personajes en un espacio público no hace sino reflejar, en ocasiones, lo que el propio público hace, ofreciendo así una relectura de la propia obra, por quienes podrían ser sus propios protagonistas.

> *¿Cómo logra el arte público hacer vida en la ciudad? A través de agregados de identidad, estructuras y significados múltiples y complejos que se desprenden y se asocian a la interacción social obra-público.* (García; 2012: 75)

4. La afectividad / la comunicación /lo social

La visión de la afectividad es otro de los elementos que hemos considerado destacar como un aspecto relavante en el trabajo de Isaac. Pensamos que es importante mencionar cómo se enfoca la comunicación y la afectividad en los personajes creados por Isaac porque habitualmente son seres que aparecen solos, que destilan necesidades afectivas pero que, sin embargo, están conectados a

sus teléfonos móviles o a sus objetos personales, bien sean maletines o patos de goma. En ocasiones, aparecen en grupo, pero igualmente aislados, pese a estar juntos, están distantes.

Isaac acompaña sus figuras con representaciones de objetos que están utilizando, prismáticos, cámaras de fotos, patos de goma, teléfonos, maletines, muchos de ellos, relacionados con la mirada, extensores de la mirada, que nos valen para ver más allá, quizá, en un intento de reforzar esa idea de que mientras estamos mirando hacia otro lado es cuando están pasadno las cosas, quizá un intento de hacer ver.

Lo afectivo se convierte en un problema social en el momento en el que el individuo, aliendado completamente ya, no sabe distinguir el uso del abuso, la necesidad creada ha conseguido liberarlo de la carga emocional de las cosas, apagando todavia más su figura.

> *Los muchachos de cemento de Isáac Cordal retratan las visiones del des- amparo de hombres y mujeres comunes. Con las manos en los bolsillos o al pie de una alcantarilla, realizando actividades domésticas como esperar un autobús, hablar por teléfono, volver con las bolsas de la compra, convertidos en hombres de traje gris a los que les robaron no solo el mes de Abril. La diáspora generada por la inestabilidad, la emigración y el desempleo, da lugar a hombres y mujeres sin posibilidad de autogestionarse, sin casa, sin trabajo, con maletas, cabizbajos ante los escaparates, en las aceras, insignificantes y sólidos, camu- flados en el cemento, al borde de escalones que a su escala parecen abismos. Su expresión cenicienta se sustenta en pies pesados como el plomo. Como un retrato psicológico del sujeto contemporáneo las figuras de Isáac Cordal aparecen por doquier, generando microescenas en lo alto de un muro histórico en Berlín, en la sección de una tubería, en el alfeizar de una ventana en Bruselas, Londres o Vigo, en la puerta trasera de un museo, en un charco. La precariedad de estas estatuillas anónimas, a la altura de la suela de los transeúntes, representan los restos nómadas de una demolición. Mimetizadas con un entorno urbano, adosadas a la piel asfáltica y a la ciudad-hormigón, su destino va con los escombros. Su resistencia en la jungla urbana si alguna imagen nos trae a la mente es la de los supervivientes del 11S, envueltos en el polvo gris de las torres caídas, la imagen que fue descrita como "apoteosis de la postmodernidad"* (Díaz, 2015:226)

Los hombres grises se han convertido ya en calaveras, en fantasmas, en muertos vivientes... que como zombies van de un lugar a otro, hacen, sin detenerse, sin pararse, sin cuestionar, continuando con la rutina sin mirar más allá...

El telefono móvil aparece como un objeto bastante común, perfectamente ilustrativo, y como ejemplo idóneo de la grandiosidad que alcanza la poética critica de Isaac, ponemos esta imagen, en la que se ve a un individuo con el agua al cuello sacándose un *selfie*.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

El teléfono adquiere, en su trabajo, el papel de la tecnologia que, supuestamente facilitaría las cosas y, sin embargo, nos distancia y aisla más. Es el objeto que nos muestra directamente el abusurdo de nuestras acciones, o mas bien, no acciones.

La gente, en cualquier situación, se presenta a traves del teléfono, las imágenes de Isaac muestran familias enteras sin hablarse, donde cada persona está con su móvil, personas sentadas juntas pero emocionalmente separadas. La afectividad de los individuos se pierde, se anula y se somete a la frialdad de la pantalla y la distancia.

Sujetos sometidos a un sistema que se perpetua, tal y como apunta Rafael Riva, en la introducción a la novela de Huxley, Un mundo Feliz:

> *transitamos a una dictadura universal con apariencia democrática, a una cárcel sin muros de la cual los prisioneros no podrán ni soñar en evadirse, a una esclavitud donde, gracias al sistema generalizado de consu- mo, al soma -la droga "perfecta" que no tiene ningún efecto negati- vo sobre las personas- y al condicionamiento general, ellos estarán agradecidos de su situación de siervos* (Riva: 2014:5)

Así nos muestra Isaac, prisioneros de nosotros mismos a traves de nuestros hábitos, muchas veces sin saberlo, sin ser conscientes o, simplemente tras haber naturalizado la situación de sentirse vigilado, tal y como G. Orwell, imaginaba en 1984: " *El Gran Hermano te vigila*" .

Conclusión

Tal y como hemos visto, Isaac hace suyos los problemas de una sociedad que se refleja en sus obras. Lo hace, además, obteniendo grandes resultados con unos medios mínimos, respetando lo que le rodea y sin apenas alterar el medio, utilizando su ingenio, su talento y su habilidad.

> *Destaca por el uso de figuras de miniatura que coloca en los espacios públicos con una intención muy clara, despertar conciencias. A través de su proyecto Cement Eclipses, critica el comportamiento de los seres humanos como masa social, arremete contra los daños colaterales que provoca la evolución de la especie y denuncia la relación devaluada que la sociedad mantiene con la naturaleza, la opresión y lo que podría ser la nueva esclavitud del siglo XXI.* (Fernandez; 2009:268)

Pensar que estas obras datan, en sus inícios de este proyecto, de hace más de diez años, nos hacen reafirmarnos en la idoneidad de nuestra elección a la hora de hablar de su trabajo, pues ofrece una mirada critica que, además de pertinente, es necesaria, coherente y admirable.

Nos resulta un auténtico honor y placer hablar de él, como artistas, como admiradores y como aprendices, porque consideramos que son obras en las que predomina la sátira de una existencia que roza el absurdo, pero a veces tan certera y tan real, que a la vez que nos hace sonreír también nos duele (e incluso, nos avergüenza), y el saber hacerlo con su humor y elegancia es un valor más.

Referencias

Díaz, V. (2015). Aproximación discursiva a una muestra de arte contemporáneo. Primeros apuntes para el estudio de una generación (Galicia 1990-2010). Tesis de Doctorado. Disponible en: https://core.ac.uk/download/pdf/54205216.pdf

Fernandez, E. (2018). Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos. Disponible en https://eprints.ucm.es/id/eprint/46424/1/T39585.pdf

García, O. (2012). "Arte, espacio público y comunicación urbana: De la intervención quirúrgica a la activación interna" Tesis de doctorado. Disponible en https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2014/05/arte-espacio-pc3bablico-y-comunicacic3b3n-urbana.pdf

Huxley. A. (2014) Un mundo feliz. Ed. Sindicato Nacional de Trabajadores del Infonavit, disponible en http://intecorecoleta.cl/wp-content/uploads/2020/07/Un-mundo-feliz-Aldous-Huxley.pdf

Orwell, G. (2020). 1984. Ed. Debolsillo Castellano. BCN.

Notas biográficas

JOSÉ MANUEL VIDAL es artista plástico e investigador en la facultad de Bellas Artes de Pontevedra
Email: jmvidav@yahoo.es

AMAYA GONZÁLEZ REYES es artista plástica y docente en la facultad de Bellas Artes de Pontevedra, de la Universidad de Vigo y en la Facultad de Ciencias de la Educación de la UNIR.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0651-6174
Email: amayagonzalezreyes@yahoo.es

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Laura Lima: corpo, performance e acervo

Laura Lima: body, performance and collection

JOSEANE ALVES FERREIRA* & JANE APARECIDA MARQUES**

*AFILIAÇÃO: Universidade de São Paulo (USP), Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA). Endereço: Av. Prof. Mello de Moraes, Tv. 8, 140 — Butantã, CEP 05508-000, São Paulo, SP, Brasil

*AFILIAÇÃO: Universidade de São Paulo (USP), Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA). Endereço: Av. Prof. Mello de Moraes, Tv. 8, 140 — Butantã, CEP 05508-000, São Paulo, SP, Brasil

Resumo: Laura Lima questiona o conceito tradicional da performance de forma visceral e mudou o paradigma acerca de acervos em instituições de arte no Brasil. São obras vivas, o corpo como matéria e suporte. Foi a primeira artista a vender uma performance para uma instituição de arte no Brasil, mesmo utilizando o corpo de terceiros. Em *Marra* (1996), que se encontra em Inhotim, potencializa a força do corpo como instrumento estético, no tempo/espaço. O presente artigo entrevistou a artista para elucidar essas questões.

Palavras chave: Laura Lima / performance / acervos.

Abstract: *Laura Lima viscerally questions the traditional concept of performance and has changed the paradigm about Brazilian art institutions' collections. They are living works, the body as matter and support. She was the first artist to sell a performance to a Brazilian art institution, even using the other people's bodies. In Marra (1996), located in Inhotim, she leverages the body's strength as an aesthetic instrument in time/space. The following article interviews the artist to clarify these points.*

Keywords: *Laura Lima / performance / collections.*

Submetido: 18/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

A singular Laura Lima (1971-) foi a primeira artista brasileira a ter uma obra incluída em acervo de performance no Brasil, não com registros, mas uma ação performática. Essa aquisição pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), poderá ser (re)performada, segundo a curadoria dessa instituição. Nesse sentido a presença do corpo nas exposições como diálogo direto com o público se faz presente, ao lado de obras consideradas clássicas como quadros e esculturas, além de fotografias e instalações.

A primeira autora deste artigo, formada no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, desde 1980, nascida em 1960, em São Paulo, SP, Brasil, trabalha como designer e com o corpo, já que também é bailarina e performer, o que a permite manter relação direta entre as linguagens, e diálogo com as vivências de Lima.

Como designer atuou na Secretaria Municipal de Educação de São Paulo durante vinte anos, criando materiais didáticos e para eventos presenciais, como o Fórum Mundial de Educação de 2004, da qual foi responsável pela identidade visual e mestre de cerimônias. Como bailarina foi membro do Grupo de Danças Folclóricas Volga, na década de 1990. Atua em performances, e um exemplo foi a participação no Ampliterra 3 e 4, exposições com curadoria do Prof. Dr. Artur Matuck (responsável pelo Grupo COLABOR da Universidade de São Paulo — USP), que ocorreu em 2017 e 2019, respectivamente.

A segunda autora é professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo (USP). Formada em Letras, mestre e doutora pela Escola de Comunicação e Arte também da USP, atua mais diretamente com pesquisas no mercado de arte e cultura, mais especificamente com indústrias culturais e criativas.

O artigo aborda aspectos das performances de Lima, que estão tombadas como parte do acervo em instituições de arte no Brasil. Para melhor compreensão foram utilizados registros de performances e ações, e aprofundamento de questões relativas à conservação e acervos dessa linguagem, bem como entrevista, feita em vídeo, com a performer Laura Lima, cuja transcrição está costurada pelo aporte teórico.

O artigo se divide em outros dois capítulos, além desta Introdução: Laura Lima e o corpo; e Acervos de performance em instituições de arte; seguidos da Conclusão.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2. Laura Lima e o corpo

Laura Lima (Figura 1) trabalha com carne como matéria e suporte de suas obras. Segundo ela própria se qualifica (2017), Lima não se considerava no passado como performer, mas foi entendendo suas próprias práticas como performances, apesar desse termo ainda ser discutível por relacionar várias linguagens. Lima tem consciência de que foi o seu trabalho, a primeira aquisição em museu brasileiro, a obra *Quadris de homem = carne / mulher = carne*, de 1995, foi adquirida em 2000, pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). E a artista destaca a importância da inclusão de seu trabalho como performance nessa instituição pela abertura histórica que representa. O museu adquiriu no mesmo ano, a performance de Lima: *Bala de homem = Carne/Mulher=Carne* (1997) e, em 2007, o *Palhaço com buzina reta — monte de irônicos*.

> *Eu entendo que o que o meu trabalho serviu a um certo momento. Foi para falar também de um certo ativismo de abertura, que as instituições estavam colocando, "prestem bem atenção, nós não colecionamos só a questão do objeto, nós podemos lidar com uma obra que se coloca assim como tal, que tem um caráter performativo* (Lima, 2017, p. 1).

Seus trabalhos são resultados de camadas de construção, nas quais o corpo está presente. Lima ressignificou seu glossário e isso era parte de sua produção artística, segundo ela, "uma pintura pode nem sequer ser feita de tinta, um trabalho de arte com humanos ou com animais pode não ser chamada de performance" (Lima, 2017, p. 1). Lima evidencia em suas obras a força dos corpos. Ela afirma que suas ações são materiais, pois são carnes vivas e presentes, mesmo que muitas instituições considerem esse acervo como imaterial, por ser efêmero, é sempre uma nova abordagem a cada execução.

Quando algumas de suas ações corporais se tornaram acervos em instituições de arte, Lima (2017) passa a ter uma visão peculiar, por não percebê-las como imateriais, haja vista as ações abarcarem documentos e instruções pré-definidas. A artista reconhece que sua apropriação pode causar desconforto: "(...) compre essa obra, mas lembre-se que você vai ter que a refazer toda vez que você tiver que deixá-la presente". Outra questão é ter elementos materiais por exigir a presença corpórea. Ela tem obras em outros museus além do MAM-SP, que são em Inhotim e na Pampulha, mas é sempre enigmática quanto ao valor financeiro de suas obras. Tem mais uma característica em suas performances: jamais as executa, porque prefere contratar terceiros para isso.

Figura 1 · Laura Lima, 2017. Fonte: Fotografias e montagens da autora (Joseane A. Ferreira).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Laura, que já vendeu obras no exterior e assina duas no Inhotim e uma no Museu de Arte da Pampulha (MAP) não revela os valores dos contratos. (...) Manter o sigilo parece ser uma questão mercadológica. O valor é dado a partir de uma média da importância histórica do artista ou do grupo. Também é levado em conta se a obra é premiada, se ela participou de exposições importantes (Oliveira, 2021:4).

3. Acervos de performance em instituições de arte

Tradicionalmente, museus e galerias foram espaços de conservação e contemplação de objetos de arte, porém, tudo indica que esse paradigma vem sofrendo modificações, quanto a seus acervos sobretudo devido ao aparecimento das chamadas artes conceituais e as novas tecnologias. Questões quanto à objetificação da obra, que parecia ser o cerne dos acervos artísticos no final do século XX, se confrontam com linguagens, como as de performances, que carregam características como a efemeridade da ação, impregnadas de simbologias e significados como suportes de expressão, o que facilita a integração, bem como um diálogo direto com o público.

Quando à linguagem, a performance absorve também várias expressões e conhecimentos, e as instituições enfrentam um debate ainda maior: como tratar essa linguagem em locais tradicionais de conservação e exposição? Como ocorre a recepção do(s) corpo(s) com o público?

O universo da performance é um campo em aberto, sem sistematização rígida. Coutinho (2015:49), integrante da direção da Associação Internacional de Críticos de Arte de Portugal enfatiza que: "cada obra de arte é o início de um diálogo e um diálogo tem sempre vários intervenientes".

É importante ter consciência de que "o olhar não é um ato passivo, ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis", bem como "observar arte não significa "consumi-la" passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador" (Archer, 2013:235).

A linguagem de performances, assim como as das artes contemporâneas não pactua em traduzir conteúdos para o apreciador, no entanto, é habitada por significados, experiências e texturas, além do corpo presencial interagindo com o público.

As pesquisas sobre a linguagem performática nascem contestando a oficialização da arte, que hoje a integram, refletindo a respeito dessa dicotomia. As instituições artísticas, de modo geral, quando se apropriam de uma obra de arte dão um novo significado a ela, mediante regras e propostas artísticas. "Institucionalizar é 'dar direito de cidade'. Quer dizer, oficializando, cria condições para que algo exista e se possa desenvolver no seio de uma comunidade social" (Coutinho, 2015:47). Essa colocação aprofunda e faz emergir o discurso que a performance

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

pode estabelecer, quando pertencente oficialmente a acervos de instituições: "O museu tem por função a transmissão de um legado, de geração em geração, por meio da conservação das próprias obras e (...) o museu é um serviço coletivo financiado pelo Estado" (Benhamou, 2007:87). Entretanto, a ideia de perpetuar alguns objetos, obras e ideias, se conserva em instituições de arte.

Notadamente, os artistas estão subordinados a outras questões, que não as estéticas e habilidades técnicas. Nessa lógica está inserida a performance que, como escultores e pintores na Antiguidade, conquistaram lugar no pódio das artes. Os gregos impregnavam a valoração corpórea, sua devida representação era considerada aplicação das ciências nobres e da complexidade do corpo, além de homenagens às divindades. Assim, desde a Antiguidade, ações cênicas ocuparam lugar de destaque na sociedade ao lado da eloquência, o que fez com que a arte reconhecesse o mundo das ideias, como a filosofia e a poesia (Gombrich, 2012). Da mesma forma, a performance pode ser considerada desdobramento dessas ações, e fazendo uso do corpo como ferramenta de expressão vem encontrando espaço no mercado de arte.

> *A arte moderna, por princípio, contesta e se manifesta contra a mercadoria, contra o sistema, contra o próprio corpo. As performances pós-modernas são escatológicas e viscerais. No meio urbano o processo é o mesmo (...) busca por outros estados cognitivos, que aliviem a "angústia" e possam preencher o cotidiano* (Lara, 2002:103).

Nessas circunstâncias, a recepção, ou o consumo dessa arte, cria um paradoxo, uma manifestação que confronta o institucional, que tem na ruptura e transgressão dos códigos vigentes seu mote, em aderência às manifestações artísticas. Essas questões podem desestabilizar convenções cristalizadas, dificultando ao espectador o entendimento que, por vezes despreparado, pode gerar reações adversas, como repulsa, indiferença. Sabe-se que a arte não tem discurso linear pressupondo sua interpretação, e esta pode variar conforme o arcabouço cultural de quem a recebe (Glusberg, 2016).

Em outros termos, fica imbricada a assertiva de uma conexão circular entre o performer e o público, distinguindo a relação entre o natural e o cultural; e se considerar as questões ritualísticas que algumas performances desenvolvem, criam-se aí polos entre o profano e o sagrado.

A performance para fazer parte de uma coleção ou um acervo, normalmente utiliza duas possibilidades: os registros que podem ser compostos por fotografia, vídeo e resíduos (resultantes da própria performance em ação); ou a obra presencial, pois quando há aquisição por parte de uma instituição ou

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 2 · Laura Lima, Marra, 1996.
Fonte: Inhotim (s.d.).

por um colecionador há um documento, com descrição e orientações para reperformar e um certificado que garante os direitos autorais desse comprador, como proprietário.

> *Quando a Laura Lima vendeu a performance dela para o MAM, ela vendeu uma série de instruções em papel, então são coisas diferentes, uma coisa é o MAM filmar a performance da Laura Lima sendo feita lá no MAM, (...) mas para que o MAM possa reencenar esta performance (...) comprou uma série de instruções, e elas vêm em papel. (...) ela diz onde e como a pessoa tem que se mover, ela pode incluir também um vídeo ou também outro registro para dar a ideia de como se [deve] fazer* (Moraes, 2016:5).

Laura (2017:2) tem clareza que seu trabalho foi de certa forma uma abertura junto às instituições que alertavam: "prestem bem atenção, nós não colecionamos só a questão do objeto, nós podemos lidar com uma obra (...) que tem um caráter performativo".

Um exemplo das reflexões de Laura se encontra na obra *Marra* (Figura 2), de 1996, "dois homens lutam com a cabeça conectada por um capuz, até que não tenham mais força" (Inhotim, 2020), na qual a artista percebeu que seria necessário um grupo grande de homens para sua execução, já que as duplas deveriam lutar até a exaustão, usando suas energias vitais. Dessa forma, era necessário trocar as duplas durante a execução, mesmo porque ela deveria acontecer em período integral na instituição. Esse discernimento foi observado pela artista durante as apresentações, já que estas não eram ensaiadas. Sua observação auxiliou nos ajustes e acertos finais. Como já explicitado neste artigo, nessa obra, assim como as demais ações da artista, para sua execução é necessária a contratação de artistas, de outros corpos.

Durante as repetições de apresentações, a artista aproveita para entender mais profundamente suas criações. Outra situação peculiar em obras com essas qualidades, devido as suas fragilidades, ocorreu quando o contratado, "a pessoa que eu dei instrução reverteu e fez alguma coisa a mais do que seria, (...) a minha obra estava conversando comigo. A obra estava dizendo quão frágil podem ser as instruções que são dadas" (Lima, 2017:5).

Laura Lima (2017) comenta que quando vendeu as primeiras obras: "Bala de homem = carne / mulher = carne" (1997), e os "Quadris de homem = carne / mulher = carne" (1995), "eu fiz um documento a mão do meu jeito, no calor da hora". Lima (2017) complementa: "(...) Eu já pensava, eu continuo pensando, como são as instruções, como é que eu vou fazer a entrega dessas instruções" (Lima, 2017:6). Para ela a catalogação é similar ao processo de restauração, que não utiliza procedimentos definitivos, devido às novas técnicas.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Outro dado interessante é que Lima (2017) não permite que os resíduos, as vestimentas, os aparatos das suas performances sejam expostos separadamente das ações por fazerem parte do todo da obra.

A performance até integrar um acervo passa por uma triangulação: o artista, que cria e apresenta um descritivo/orientação da obra a ser reencenada; a galeria, que normalmente representa o artista e viabiliza sua comercialização; as feiras de arte, que têm objetivos bem claros de negociações — compra e venda — de obras de arte; e, finalmente, a instituição que recebe a obra e deve catalogar, reperformar, conservar, expor, no intuito de oportunizar ao público o acesso à obra.

Desde a Grécia antiga até o século XXI, o público vai ao teatro assistir e apreciar várias obras, dentre estas as encenações dos clássicos, pois a mesma narrativa pode ter distintas formas de (re)contar. A performance parece ter herdado essa qualidade, talvez o mais importante seja o diálogo com o público. Essa tarefa nada fácil e complexa é mais um recorte dos tentáculos que a arte contemporânea consegue abraçar e, por vezes, transformar momentos cotidianos em acontecimentos transcendentais. Por questões como essas, tudo indica que os colecionadores estão apostando no mercado de performance.

> *Por um lado, a história da performance clama por independência e autonomia, liberdade para criar livre do peso imposto pelo passado; por outro lado depende de um encadeamento cronológico que sinalize para noções de transformação e evolução que seja coerente e faça sentido, tanto para os próprios artistas como para o sistema de arte, seus agentes e seus espectadores* (Oliva, 2015:90).

Na arte tudo é possível e está em plena transformação, portanto, a inclusão de performances a acervos de arte é algo inovador, pois possibilitou mudança de paradigmas inclusive quanto ao ato de colecionar e armazenar.

Conclusão

A catalogação de performances não é algo simples, como ocorre com os itens de outras coleções tradicionais.

A experiência estética de Laura Lima denota uma arte viva e ativa, do corpo, da carne. A artista afirma que as orientações de suas obras nos museus não são estanques e finais, pois ela continua refletindo sobre as obras quando necessário e, segundo seus critérios, acrescenta ou exclui informações: "a partir até da observação de como é que essa obra se deu e das condições de quando ela foi refeita, (...) outras condições, em outra instituição ou em outro país, coisas que eu fui percebendo" (Lima, 2017:4). Mas a performer garante que a obra, mesmo com acréscimos, continuará a mesma da proposta inicial. Normalmente seus

trabalhos devem ser executados desde o primeiro dia até o final de uma exposição. Outra observação de Lima é não expor os objetos utilizados em ações separadas como obra individual, pois fazem parte do todo, da ação corporal, em respeito à aura da obra (Lima, 2017).

Segundo Lima (2017), mesmo as pinturas requerem do museu, da instituição, um olhar determinado para cada obra, e o mercado da performance ainda é muito lento, principalmente por lidar com trabalhos vivos, mas o artista deve fazer seu trabalho, sob seu ponto de vista, mesmo porque o artista tem que sobreviver e, consequentemente, se adaptar: "você precisa lidar com o museu, precisa sobreviver, precisa pagar as contas (...), você opta por fazer parte do mercado" (Lima, 2017:9). Os museus têm inúmeras questões e abordagens quando olham para outras opções quanto às obras a serem tombadas em seus acervos.

Colecionar performance, arte da ação, do corpo, traz em seu repertório diversos aspectos, além da interação com o público. O registro, para sua reencenação e as plataformas em vídeo para alguns se trata de um objeto de arte e que merece destaque e para outros têm característica apenas documental a ser preservada. Finalmente, a indefinição de padrões e normas para as performances são demonstrações de que há um campo em debate apontando para o futuro, mas a comercialização e institucionalização da expressão hoje no Brasil é fato concreto.

O acervo de performance é um entendimento contemporâneo, no entanto, o hábito de colecionar parece ter surgido naturalmente com o próprio ser humano. A história comprova que, no campo da arte talvez tenham sido os gregos os primeiros a inventariar objetos artísticos, chegando até os dias atuais essa prática de colecionar, apreciar, contemplar e comercializar arte, tanto no âmbito privado quanto no público, o que já se tornou um empreendimento comum na sociedade moderna.

Independentemente do período histórico, a arte sempre esteve e estará presente na vida da sociedade, por ser essencial em todas as ações humanas (Cauquelin, 2005). Ou seja, a arte e o homem vivem em simbiose, construindo e transformando o tecido cultural e social.

As reflexões de Lima (2017) indicam que a inclusão de performances dentro de coleções de museus brinda a instituição com *status*, além das questões estéticas que agregam valor ao acervo, porém as negociações acontecem em sigilo.

Estabelecer a transversalidade entre as artes, em um mundo globalizado, propõe um diálogo entre as múltiplas linguagens, plataformas, suportes, com o propósito de estabelecer novas leituras. A arte contemporânea possibilita e indica caminhos, utiliza inclusive das mídias digitais, que estão disponíveis no dia a dia, ao mesmo tempo em que é suporte e meio de expressão, porém essa pesquisa ainda requer outras investigações.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Concluindo, o ato de colecionar objetos sempre esteve presente, desde muito cedo, no âmago das sociedades, todavia os homens adquiriram o hábito de colecionar objetos, e as ações, encenações estiveram no patamar do imaterial, do efêmero. Platão, com o mito da caverna, nos faz refletir quando seus personagens presos a uma caverna, tendo ao alcance de seus olhos apenas sombras, criaram uma realidade distorcida; quando um deles consegue alcançar a luz, e ver a realidade colorida e iluminada volta e relata o que viu e sentiu, mas os que ainda estavam acorrentados, na caverna hermética, passam a considerá-lo um louco. Quem sabe os colecionadores, curadores e artistas sejam o personagem que encontrou a luz e estejam ansiosos em dividir com a humanidade, a amplitude que a arte pode oferecer ao mundo, se nos libertarmos das correntes do desconhecimento.

A performance pode ser um dos caminhos para se encontrar uma luz, mesmo que só deixe resíduos. Afinal, os mitos sempre dialogaram com a realidade. Laura Lima é sem dúvidas uma artista brasileira que se encontra no cerne dessas questões, com suas ações performáticas e tombadas em acervos de arte de instituições públicas e privadas.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Archer, Michael (2013) *Arte Contemporânea*: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-857-8275-40-2.

Benhamou, Françoise (2007) *A Economia da Cultura*. Paris: Editions La Découverte; Cotia, SP: Brasil Ateliê Editorial. ISBN: 978-857-4803-37-1.

Cauquelin, Anne (2005) *Arte Contemporânea*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-8599-102-18-3.

Coutinho, Liliana (2015) "Dar direito de cidadania a performance", In: Gallon, Marcos (Org.) *Mostra de performance arte*, São Paulo: Galeria Vermelho. ISBN: 978-85-64324-07-7.

Glusberg, Jorge (2013) *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-8527-306-75-1.

Gombrich, E. H. (2012) *A História da Arte*, 16 ed. Rio de Janeiro: LTC. ISBN: 978-85-216-1185-1.

Inhotim (s.d.) "Deborah Gomes", Facebook. Disponível em URL: https://www.facebook.com/dafafich/posts/605430926283735.

Lara, Arthur Hunold (2002) *Tribos Urbanas: transcendências, rituais, corporalidades e (re)significações.* Tese (Doutorado em Comunicações). Universidade de São Paulo, São Paulo.

Lima, Laura (2017) *Laura Lima*: entrevista [17 set. 2017]. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. Rio de Janeiro: Ateliê de Laura Lima. Vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.

Moraes, Juliana (2016) *Juliana Moraes*: entrevista [24 mai. 2016]. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. São Paulo: Faculdade Belas Artes. Vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.

Oliva, Fernanda (2015) "Uma nova performance para um novo público", In: Gallon, Marcos (Org.) *Mostra de performance arte*, São Paulo: Galeria Vermelho. ISBN: 978-85-64324-07-7.

Oliveira, Thais (2016) "Apesar de ser uma arte crescente, mercado de performances ainda é restrito", *Hoje em Dia*, 1 mai. Disponível em URL: http://hojeemdia.com.br/almanaque/apesar-de-ser-uma-arte-crescente-mercado-de-performances-ainda-%C3%A9-restrito-1.380884.

Notas biográficas

JOSEANE ALVES FERREIRA é designer, bailarina e performer, formada pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, com especialização em Artes Plásticas. Mestre, com o tema acervos de performance em museus de São Paulo, e doutoranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, ambos da Universidade de São Paulo, com o tema o corpo feminino na arte: do cinema a performance.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9104-074X
Email: joseanealfer@usp.br
Morada: Av. Prof. Mello de Moraes, Tv. 8, 140 — Butantã, CEP 05508-000, São Paulo, SP, Brasil

JANE A. MARQUEs é professora do curso de Graduação em Marketing na Escola de Artes, Ciências e Humanidades, e atual coordenadora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, ambos da Universidade de São Paulo. Doutorada em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, coordena o grupo de pesquisa em Comunicação, Inovação e Criatividade. As suas principais linhas de investigação são mercado de arte, inovação, indústrias culturais criativas.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2382-9041
Email: janemarq@usp.br
Morada: Av. Prof. Mello de Moraes, Tv. 8, 140 — Butantã, CEP 05508-000, São Paulo, SP, Brasil

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Imma Mengual: *storyteller* escultórica

Imma Mengual: sculptural *storyteller*

JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ GÓMEZ DE ALBACETE*
& LOURDES SANTAMARÍA BLASCO**

*AFILIAÇÃO: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, Centro de Investigación en Arte. Av. de Benidorm, s/n. 03590, Altea, Alicante, España.

**AFILIAÇÃO: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, Centro de Investigación en Arte. Av. de Benidorm, s/n. 03590, Altea, Alicante, España.

Resumen: Esta investigación se centra en la obra de Imma Mengual, una artista española multidisciplinar que domina desde las técnicas escultóricas más tradicionales hasta el diseño gráfico digital e investigaciones teóricas. La metodología comparativa empleada en la investigación de su obra permite establecer las relaciones entre diferentes puntos de vistas: psicológicos, morales, sociales y culturales que influyen en su creación artística, atrayendo sus discursos hacia los límites que impone la sociedad de las apariencias y las normas, y adentrándose en el microcosmos doméstico donde los rituales ayudan a perpetuar modelos, roles y estereotipos.
Palabras clave: Escultura / huesos / anormalidad / rituales; arte contemporáneo.

Abstract: *This research focuses on the work of Imma Mengual, a multidisciplinary Spanish artist who dominates from the most traditional sculptural techniques to digital graphic design and theoretical research. The comparative methodology used in the investigation of his work allows establishing the relationships between different points of view: psychological, moral, social and cultural that influence his artistic creation, attracting his discourses towards the limits imposed by society of appearances and norms, and entering the domestic microcosm where rituals help perpetuate models, roles and stereotypes.*
Keywords: *Sculpture / bones / abnormality / rituals / contemporary art.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introducción

Imma Mengual (Denia, España, 1962) es doctora en Bellas Artes y profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández (UMH de Elche, España). Es miembro del grupo de investigación "Figuras del Exceso y Políticas del Cuerpo" de la UMH. Ha realizado numerosas exposiciones individuales entre las que destacan "Huella/Contrahuella", en Edificio Roberto Gottardi en La Habana (Cuba, 2020), "Domestic constructions", en Das Japanische Haus de Leipzig (Alemania, 2017), así como innumerables colectivas: "XX Premios EAC-Encuentros de Arte Contemporáneo" en el MUA-Museo de la Universidad de Alicante, 2020, "Tòxics [In]visibles" en el Palau de Cerveró en Valencia, 2019, "Balearics" en el MAMO-Museo de Arte Moderno de Orán (Argelia, 2018), "Coesione" en el Castello Savelli de Palombara Sabina (Italia, 2017) o "El aula invertida: estrategias pedagógicas y prácticas artísticas desde la diversidad sexual", en la Fundación La Posta de Valencia, 2017.

Para el análisis de sus obras se ha utilizado una metodología comparativa ya que sus obras están íntimamente relacionadas con las Humanidades: desde la psicología y el psicoanálisis a los contextos históricos, socioculturales y morales. Estas disciplinas del saber humano establecen analogías con su obra e influyen en su creación artística y nos permiten desentrañar los misterios que oculta y, al mismo tiempo, desvelar el microcosmos intrafamiliar y los límites de la *normalidad/anormalidad*, donde los rituales y los prejuicios ayudan a perpetuar modelos castradores, roles de género y estereotipos físicos y psíquicos.

2. Storyteller, o cómo contar historias con la boca llena

Imma Mengual domina diferentes técnicas artísticas aplicadas a los materiales más tradicionales de la escultura: hierro, piedra, madera o bronce. Pero también utiliza técnicas experimentales (como la inducción a la creación en estados alterados de la conciencia) con los materiales más frágiles o inusuales: papel, cartón, objetos encontrados, etc. para crear el arte efímero, perecedero y transitorio, utilizando esta técnica creativa en el campo empírico de la anormalidad, entendida no de forma peyorativa, sino como una experiencia de los sentidos y de la mente "fuera de la normalidad". Ambos procesos artísticos son impartidos por Mengual como docente, enseñado también a sus alumnos diseño gráfico digital dirigido a la creación artística y empresarial.

Pero principalmente la artista se considera una storyteller escultórica, una coleccionista de espacios, narraciones y memorias. Mengual conceptualiza y genera su obra cruzando continuamente la delgada línea espaciotemporal de la normalidad, atrayendo sus discursos hacia los límites que impone la sociedad

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

de la apariencia y las normas, adentrándose en el microcosmos doméstico donde los rituales ayudan a perpetuar modelos, roles y estereotipos. Como ella misma nos señala:

> *La norma, es decir, la regla que se debe seguir o a la que se deben ajustar conductas, tareas, actividades, etc., y por consiguiente la anormalidad, ha ido cambiando sus referentes a lo largo de la historia y, ha pasado de ser un peligro penado, apartado y/o eliminado en muchos casos (como en el caso de brujas, herejes, enfermos –de lepra, peste, sida– delincuentes, prostitutas, homosexuales y otros), a ser hoy en día, en algunos casos, una oportunidad comercial y artística* (Mengual, 2017:38).

Mengual se hace valer del universo familiar, que la empuja a replegarse, a protegerse y volverse a desplegar. La artista investiga y plantea la expresión como necesidad, por inducción, generando esculturas-artefactos que recurren a soportes muy básicos como el hueso, el papel, la piedra, la madera, etc.

Tambien estudia y utiliza lenguas, códigos y alfabetos inventados y/o en desuso, de los que se vale para reforzar sus creaciones o cuestionarse los límites de la norma desde áreas como la arquitectura, la física, la neurología, la psicología, etc. Y en estos mundos donde se intertextualizan múltiples disciplinas, es donde construye sus espacios público-privados paralelos y simultáneos, de alto contenido conceptual y estético, y donde se cuestionan los límites de la anormalidad. Mengual considera que el artista trabaja desde un lugar intermedio entre el inconsciente y el consciente, "una intersección entre ambos estados mentales y hemisferios, que denominaremos la mandorla. La forma y tamaño de cada mandorla varía según el sujeto creador" (Mengual, 2017:29).

Entre los referentes de Mengual relacionados con el Art Brut, el Outsider Art, o el arte que roza o se sumerge en la locura, destacamos el trabajo del psiquiatra alemán Hans Prinzhorn, autor del libro *Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales*, escrito en 1922, que inspiró a los dadaístas y surrealistas con su análisis artístico-psicoanalítico de las piezas de los internos de los manicomios:

> *Esta aportación abrió un importante campo de estudio dentro de la psiquiatría, ya que se trataba de descifrar las distintas patologías mentales a través de las expresiones plásticas o la escritura de relatos en lo que se podría entender como una "iconografía propia de los enfermos mentales"* (Cerezo Cortés, 2019:8).

De este modo, María Condor, en su artículo *Arte, Locura y Margivagancia*, escribe sobre la investigación de Prinzhorn: "Las obras de los internos son intentos de configuración. El fundamento psicológico de la configuración es la necesidad

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Imma Mengual, *Las bocas inútiles* #1 (2018). Instalación. 230 x 100 x 75 cm. Fuente: Imma Mengual.
Figura 2 · Imma Mengual, (detalle) *Las bocas inútiles* #1(2018). Instalación. 230 x 100 x 75 cm. Fuente: Imma Mengual.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Imma Mengual, *Ellas solas #1* (2018). Hueso, lápiz y tinta. Medidas variables. Fuente: Imma Mengual.
Figura 4 · Imma Mengual, *Mujeres #2* (2018). Hueso, lápiz y tinta. 7 x 6 x 6 cm. Fuente: Imma Mengual.

general de expresarse, y su finalidad, es dar cuerpo a lo psíquico y tender puentes del yo al tú" (Condor, 2012:75). Esa forma de dar cuerpo a lo psíquico es una constante en la obra de Mengual, a través de los materiales que actúan de forma metafórica, metonímica, simbólica, como parte de un código personal cifrado pero que al mismo tiempo refleja al inconsciente individual y colectivo.

2.1 Atlas de construcciones, arquitecturas y huesos

Las técnicas, procedimientos y materiales que Mengual utiliza dependen del concepto de sus obras: Desde el papel a la instalación, desde las jaulas de hierro soldadas hasta la vajilla familiar, cada una de ellas cumple la función de potenciar las ideas, insinuaciones y metáforas que Mengual nos propone como reflexión. La artista se inspira en el universo familiar, origen de varias de sus obras como *Las bocas inútiles* (2018) (Figura 1 y Figura 2), *Ellas solas #1* (2018) (Figura 3), *Mujeres #2* (2018) (Figura 4) o *02.21.20.43.51:83 Porfía* (2018) (Figura 5 y Figura 6), que componen *Con la boca llena no se habla*, donde los mismos comensales son convertidos en obras sobre papel, códigos de un lenguaje intrafamiliar privado, huesos, arquetipos y artefactos enmarcados, como dispuestos en la pared, clasificados numéricamente, según las leyes de la taxonomía que se traducen en minuciosos dibujos que, "unidos a composiciones óseas, son colocados en lienzos dispuestos (de nuevo) del revés" (Mengual, 2018:43).

En *Escenas Domésticas o cómo contar una historia debajo de la mesa* (2016) (Figura 7 y Figura 8), los/las comensales son representados metafóricamente por los cubiertos y platos de la vajilla familiar dispuestos cuidadosamente siguiendo un orden estético y jerárquico en la mesa donde las mujeres se observan entre ellas, cuestionándose su rol de objetos o sujetos solitarios y callados, reproduciendo estereotipos y modelos sexistas sin apercibirse de ello, tan interiorizadas están todas las frases normativas machistas que han recibido desde la infancia (Mengual, 2018).

El ritual casi litúrgico de reunirse en el banquete les permite, tal vez, desinhibirse un poco y así vemos cómo la intrahistoria de una familia desvela los secretos y rituales de otras:

> *Otro ámbito de la obra de Mengual es el doméstico. [...] Sus Escenas domésticas nos remiten a piezas que nos hablan del límite como recurso, de imposiciones geopolíticas microencefálicas, puestas o autoimpuestas, de leyes no escritas, costumbres y tradiciones. Caminan entre lo íntimo, lo privado, lo público, lo global, de lo micro a lo macro, de lo personal a lo social. Pero nos habla también del proceso, del azar buscado, investigado, encontrado y expuesto. Pretenden repensar los límites de las normas y los comportamientos que nos limitan, condicionan y clasifican.* (Meseguer, 2017:12)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Imma Mengual, *02.21.20.43.51:83 Porfía* (2018). Hueso, lápiz y tinta. 30 x 40 x 3,5 cm. Fuente: Imma Mengual.
Figura 6 · Imma Mengual, *02.21.20.43.51:83 Porfía* (2018). Hueso, lápiz y tinta. 30 x 40 x 3,5 cm. (Detalle). Fuente: Imma Mengual.

Mengual investiga y plantea la expresión creativa como necesidad, generando esculturas-artefactos que recurren a soportes muy básicos como el hueso, el papel, la piedra, la madera, y utiliza lenguas, códigos y alfabetos inventados y/o en desuso, de los que se vale para reforzar sus creaciones o cuestionarse los límites de las normas desde áreas como la arquitectura, la física, la neurología, la psicología, etc. Estas áreas confluyen para construir espacios público-privados paralelos y simultáneos.

En la instalación construida con luces y sombras de papeles e hilos *Arquitectura para una flâneuse* (2019) propone una exploración del entorno arquitectónico de la ciudad desde la mirada inquieta de la flâneuse, como la autora nos indica:

> *No leemos un atlas secuencialmente, como una novela, sino que su lectura es abierta pues cada descubrimiento, cada imagen, cada dato nos lleva a otras nuevas lecturas cuyas relaciones tienen su origen en el azar o el subconsciente. Así, este atlas se lee como una deriva de flâneur a merced de la corriente. Es en esa misma corriente azarosa donde surgen las relaciones de mis intrahistorias a las que hay que estar atento para saber ver, que es lo que realmente me interesa sacar de lo más profundo, y clasificadas a través de elementos simbólicos basados en analogías conceptuales y/o semánticas, alla maniera de Warbung con su Atlas Mnemosyne, es decir, como una arqueología de imágenes* (Mengual, 2017:28)

Una de las características de varias de sus series, como *Construcción* (2004) o *Bordeline* (2014) (Figura 9), es el uso de huesos como elemento escultórico, entremezclado con estructuras primitivas como celdas de hierro o con pilares de piedra tallada o de acero oxidado que sirven no solo como obras en sí mismas sino también como soporte o prisión. Le interesa la materia ósea, cargada de simbolismo como la destilación o síntesis de un ser, ya que los huesos son indestructibles y conforman nuestra estructura básica, nuestra memoria humana: "Su atlas personal queda expuesto a partir de esas "constelaciones de huesos" (Meseguer, 2017:13). La autora nos confiesa: "Construyo mediante huesos de los seres vivos a los cuales pertenecían extraídos de ciertas comidas, para generar mis propias estructuras primitivas que pongan orden y me permita entender mi caos animal" (Mengual, 2017:29).

Bordeline (2014) fue realizada bajo un intenso estado de inducción sonora y lumínica, y bajo estos condicionantes la pieza habla del límite, de la frontera entre la *normalidad* y *la anormalidad*, ese espacio fronterizo marcado con grafito irregularmente sobre la pared que supone la norma primitiva que clasifica. Los huesos habitan linealmente articulados y acotados en una línea espacio-temporal, están distribuidos por encima, en y por debajo de una línea de grafito,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

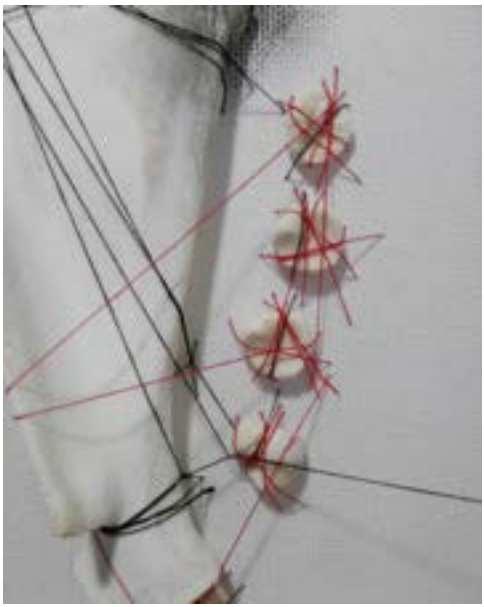


Figura 7 · Imma Mengual, *Serie Escenas Domésticas* (2016). 19 lienzos invertidos hueso, hilo y lápiz. Medidas variables. Fuente: Imma Mengual.
Figura 8 · Imma Mengual, (detalle) *Serie Escenas Domésticas* (2016). 19 lienzos invertidos, hueso, hilo y lápiz. Medidas variables. Fuente: Imma Mengual.

a veces difusa, decidida otras, pretende definir el espacio de la normalidad. Es una línea que se tuerce, emborrona, rectifica su trazo, vuelve a la rectitud, ... y habla de lugares liminales, de no-personas que invierten su posición.

Su estilo y expresión, con toda la vehemencia que podemos encontrar en la serie de piezas *Espacio-Sombra* (2017) o *Artefacto-Sombra* (2017) (Figura 10), podría situarse fuera de las normas estéticas, de la libre expresión que caracterizó en su versión pictórica tanto al informalismo y expresionismo abstracto, como al Art Brut, en semejanza al arte estético y sensible de Twombly y la brusquedad inspirada en la vida por J. Dubuffet, pero en una evolución hacia la tridimensionalidad y dominio del espacio completo si no tuviéramos en cuenta la anterior premisa y las preocupaciones intelectuales, pues con su carácter íntimo queda alejada de la espontaneidad y el grafismo irregular, en este caso preciso en su efecto de la sombra, rescatando la idea en donde lo marginal resulta sumamente atrayente.

El tema, al igual que el soporte y los materiales, lienzos invertidos o cajas de malla metálica que producen sombras arrojadas, tiene que ver con lo que se denomina en el lenguaje de terapia *junguiana* la *prima materia*, es decir, aquel material objetual que es la expresión de un tema interno que el sujeto creador necesita plasmar porque es un exceso de energía vital, energía expresiva interna que ha de sacar afuera. Puro símbolo.

La sombra, apoyándonos en el apunte filosófico de C.G. Jung, contendría todo lo negativo de la personalidad, en donde el yo (siendo el centro que dirige la parte consciente) no está siempre en condiciones de asumir, y que, por lo mismo, puede llegar a frenar la manifestación de nuestra auténtica forma de ser y de sentir. En términos generales, la sombra, correspondería a la parte oscura del alma como ser humano (Jung, 1994:27), un ser humano trasmutado en hueso en un intento de comprender los misterios de la mente humana (el inconsciente), que en esta muestra está falsamente guarecido por la aparente y frágil protección del espacio cuadrado de la malla metálica, y su confrontación con las experiencias, imágenes y símbolos más personales.

Conclusión

La obra de Imma Mengual recurre a la generación de estructuras y patrones reiterativos, a partir de la repetición, el apilamiento y la seriación de elementos siempre iguales, es ambigua y polarizada: por un lado, aporta paz y por otro, imposibilidad de salida, infinitud perturbadora. Pero por contra, la repetición es asimilación y aprendizaje, a fuerza de repetir e imitar se aprende en todas las fases de la vida. La casa y sus partes y los restos simbolizados en los huesos

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

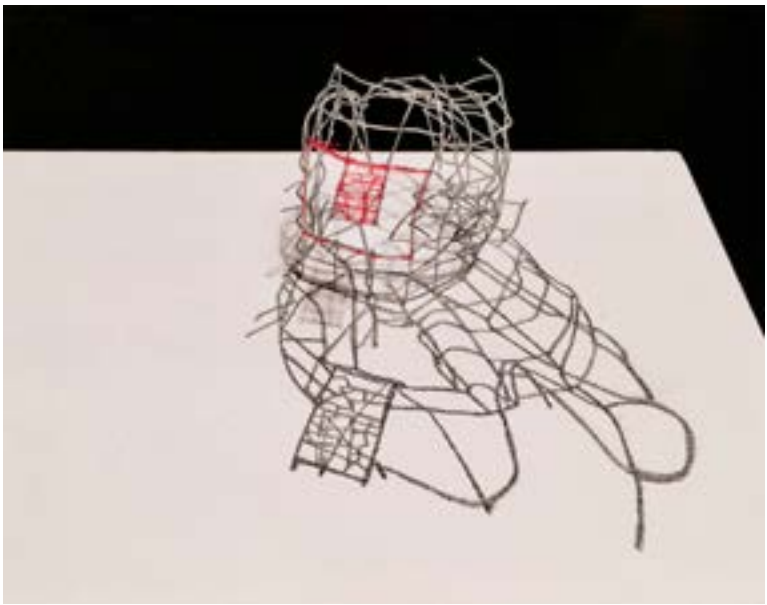


Figura 9 · Imma Mengual, Bordeline (2014). Hueso, esmalte y grafito. Medidas variables. Fuente: Imma Mengual.
Figura 10 · Imma Mengual, Artefacto-Sombra #7 (2017). Malla metálica, hilo y lienzo. 20 x 30 x 12 cm. Fuente: Imma Mengual.

que arrojan sombras del inconsciente, conforman la gran metáfora del cuerpo, del físico y del mental creando las estructuras donde habita lo domestico, las normas, los prejuicios y los límites. Partiendo de ellas Mengual construye sus "arquiesculturas" como metáforas de sus estructuras mentales y para intentar generar un cierto orden en su existencia. Construir, una y otra vez, nuevas estructuras para albergar sus temores, es a lo que dedicó su vida y su obra la escultora Louise Bourgeois, a ese intento de construir una casa donde temor, deseo y esperanza se dan la mano.

Referencias

Cerezo Cortés, Juan Manuel (2019). *"El arte" de los enfermos mentales: La colección Hans Prinzhorn, apuntes expresivos, estéticos y terapéuticos*. TFG. Madrid. Universidad de Valladolid. [Consult. 2021-01-02] Disponible en URL: https://core.ac.uk/download/pdf/250406284.pdf

Condor, María (2012) "Arte, Locura y Margivagancia". *Revista Descubrir el Arte*. ISSN: 1578-9047. Octubre, nº 167, 73-77.

Jung, Carl Gustav, (1994). *Espejos del yo: imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas* (Biblioteca de la Nueva Conciencia). Barcelona, España: Editorial Kairós. ISBN: 978-84-72452-67-1

Mengual, Imma (2017). "Lo que deviene de mi bóveda celeste (en referencia a Atlas)". *Atlas Técnico-Conceptual del grupo de investigación Fidex. Micropolítica en la investigación contemporánea en Bellas Artes*. UMH. Elche, España: ISBN: 978-84-16024-71-1

Mengual, Imma (2018). "Con la boca llena no se habla". *Educando el gusto. Arte e historia del "bien" comer*. UV, UA, Generalitat Valenciana, España: ISBN: 978-84-17546-03-8

Meseguer, José Luis (2017) *Historias de palacio… para ser contadas despacio*. España: Pasionporloslibros. ISBN: 978-84-17068-70-7

Prinzhorn, Hans (2012). *Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales*. España: Ediciones Cátedra: 978-84-37629-80-3

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Notas biográficas

JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ GÓMEZ DE ALBACETE es artista plástico y personal docente e investigador de la Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández de Elche (Alicante, España). Doctor en Bellas Artes por la UMH, Responsable del Área de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Altea, Secretario del Departamento de Arte, miembro activo del grupo de Investigación consolidado FIDEX (Figuras del exceso y políticas de cuerpo) y miembro activo del Centro de Investigación en Arte (CíA). Sus principales líneas de investigación están dedicadas a las Interrelaciones entre materia, proceso, técnica y concepto en la reproducción tridimensional a partir del moldeado y vaciado artístico, El negativo y el positivo escultóricos: cuerpo, sexo, género y sexualidad, y El cuerpo confeccionado: Identidades abiertas y/o cerradas.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7356-2106

Email: juan.martinezg@umh.es

Morada: Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, Centro de Investigación en Arte. Av. de Benidorm, s/n. 03590, Altea, Alicante, España.

LOURDES SANTAMARÍA BLASCO es artista plastica y visual, profesora e investigadora de la Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández de Elche (Alicante, España). Es Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Es miembro del Centro de Investigación en Arte (CíA). Sus líneas de investigación teórica están dedicadas a los Estudios Culturales, Estudios Visuales y Estudios de Género. Como miembro del grupo de Investigación consolidado FIDEX (Figuras del exceso y políticas de cuerpo), se centra en representaciones artísticas de la sexualidad, el género y el cuerpo anatómico. Con el grupo MISENPLIS tiene varias líneas de creación/acción/intervención: #misenplisdada, #misenplisurbanart, #misenplisbauhaus.

Email: msantamaria@umh.es

Morada: Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, Centro de Investigación en Arte. Av. de Benidorm, s/n. 03590, Altea, Alicante, España.

Dona Dalzira: Rastros poéticos modelados no barro

Dona Dalzira: Poetic footprints shaped in clay

JOÃO AUGUSTO CRISTELI DE OLIVEIRA* & JULIANA GOUTHIER MACEDO**

*AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Avenida Presidente Antônio Carlos, nº 6627, 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

**AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Avenida Presidente Antônio Carlos, nº 6627, 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Resumo: Este artigo é um diálogo com a produção artística de Dona Dalzira, abordando suas singularidades e as fortes relações que todo o seu processo criativo tem com o coletivo, precisamente com sua comunidade, o povo Xakriabá, que vive na Aldeia Barreiro Preto, no Norte de Minas Gerais. A proposição traz um entrelaçamento, ancorado em autores como Said (2006) e Glissant (2005), entre questões relacionadas à arte, cultura e resistência com seus procedimentos poéticos, estéticos e técnicos.

Palavras chave: singularidades / poética / coletivo.

Abstract: *This paper is a dialogue with the artistic production of Dona Dalzira, engaging her singularities and the strong relationship that her process as a whole has with the collective and more specifically with her community — the Xakriabá people that lives in Aldeia Barreiro Preto, in the North of the state of Minas Gerais. The proposition presents an entwining, anchored in authors like Said (2006) and Glissant (2005), between questions relating to the art, culture and resistance with their poetic, aesthetic and technical procedures.*

Keywords: *singularities / poetics / collective.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

O seu povo, a sua aldeia e o barro se misturam na produção artística de Dona Dalzira. Dona, porque é assim que lhe chamam em sua comunidade Xakriabá, a Aldeia Barreiro Preto, em São João das Missões, no Norte de Minas Gerais, Brasil. Suas peças de cerâmica, notadamente os seus bichos (Figura 1), fazem emergir paisagens e memórias, que se revelam pelas formas e cores. Seu trabalho traduz um modo de estar no mundo em que a leveza, paradoxalmente, não faz flutuar, mas escancara os entrelaçamentos, que sustentam uma existência em que todos os seus elementos, naturais/culturais, se fazem presentes e necessários.

Não há hierarquias. Tudo se sintetiza em pistas que não comportam enquadramentos a critérios estéticos ou valores culturais que possam vincular sua poética a este ou aquele padrão. Não há sentido em se tentar categorizar o que Dona Dalzira faz. O que interessa é o que escapa a si mesmo, a inquietação poética. Em outras palavras, poesia e arte moldadas na argila que ela mesma retira do chão, da terra bruta, de onde também saem as cores para as delicadas pinturas. Pinturas que faz com os pincéis comprados ou elaborados com o que tem por perto, adequados à gestualidade que imprime na superfície das peças.

2. Assinatura coletiva

Uma das provocações que emergem dos trabalhos de Dona Dalzira tem a ver com uma concepção de mundo na cultura Xakriabá, em que o coletivo se sobrepõe. Um coletivo que se funda na relação com o território, "uma relação ancestral do território como corpo e espírito", como aponta Célia Xakriabá (Corrêa Xakriabá, 2018, p. 26). Assim, se "as mãos que moldam um pote ou uma panela de barro trazem um pedaço do território e toda a sua sabedoria" (Corrêa Xakriabá, 2018, p. 40) não é possível dissociar toda a potência artística que emerge das peças — utilitárias ou não — modeladas por Dona Dalzira das múltiplas presenças do seu povo. Isso, no entanto, não ofusca as peculiaridades do seu modo de criar/fazer, que se revelam entre os valores simbólicos coletivos e pessoais amalgamados na argila e em sua superfície polida e colorida com os pigmentos — amarelos, brancos, vermelhos, marrons — que saem dos torrões de terra, que levam o nome de toá (Figura2).

A delicadeza dos traços, a impressão dos gestos leves e precisos, as composições escultóricas coerentes em suas proporções seguras e maduras evidenciam um despojamento que é seu. Ou melhor, enreda sua poética pessoal, mas que reverbera em sua comunidade, reforçando o coletivo, sem espaços/tempos para um percurso centrado no individual que, de fato, não interessa. Esse movimento, uma espécie de ritornelo, se traduz na perspectiva de que "a arte só pode

Figura 1 · Os bichos de D.Dalzira são o eixo de sua obra. Foto: Edgar Kanaykõ
Figura 2 · Detalhe das pinturas feitas com a própria terra. Foto: Edgar Kanaykõ

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

viver criando novos perceptos e novos afectos como desvios, retornos, linhas de partilha, mudanças de níveis e de escalas" (Deleuze; Guattari, 1992:248). Em outras palavras, o que Dona Dalzira evidencia não passa incólume pelo coletivo que, de certa forma, se reforça *quase* em si mesmo.

3. Construção poética

Dona Dalzira frequentou a escola formal só até a terceira série do ensino fundamental e, ainda assim, além da sua produção em cerâmica, é também professora de cultura indígena Xakriabá. As tias, que faziam potes, panelas, pratos e candeias, morreram sem ensinar o que sabiam, num tempo em que, segundo Dona Dalzira, o que vinha de fora era o que despertava o interesse da comunidade e, com isso, a cultura do barro, em suas palavras, "adormeceu". Um adormecimento que relaciona com o que Sennet (2018) chama de lógica colonial, que subjuga manifestações culturais/artísticas estranhas à sua. Ou seja, para exercer o domínio atua na difusão de valores próprios, construindo delimitações para o que seria desejável ou importante para um povo, o fazendo acreditar que abrindo mão se suas próprias concepções não carregaria o estigma de atrasado ou inferior aos demais. Em resumo, para a ação colonizadora, é preciso construir uma cultura de que o vem de fora é sempre melhor.

E, descolada da intenção de agradar ou seguir padrões impostos, Dona Dalzira (Figura 3) encontrou no barro um caminho para se expressar, tecendo histórias, memórias, imaginação e artesania. Um movimento que dialoga com o que Said diz ao abordar a resistência cultural em diferentes contextos: "Há sempre uma tentativa de repressão e há sempre uma engenhosidade popular e força de vontade que resistem" (Said, 2006:159).

Nesse processo de resistência, a memória, como aponta Said, é vital:

> *A memória é um poderoso instrumento coletivo para se preservar a identidade. E é algo que pode ser transmitido não só por meio de livros e narrativas oficiais, mas também por meio da memória informal. É uma das principais defesas contra um apagamento histórico. É um meio de resistência* (Said, 2006:184).

E na memória da comunidade onde vive há uma forte relação com o barro. Como aponta Célia Xakriabá, a presença de um riacho com um "barro salino [...] de cor roxa escura" (Corrêa Xakriabá, 2018: 177) que servia de alimento para o gado criado na região, deu origem ao nome da aldeia como Barreiro Preto. Segundo a autora, "neste mesmo local, em determinando pontos, existia barro bastante argiloso que era usado para fazer cerâmica na forma de potes, adobe e telhas. Com ele também se faziam as paredes de enchimento com barro e pau a pique para a construção das casas" (*idem)*.

Na pesquisa com o seu povo, que teve como eixo a oficina "Reativadores de Memória: Memória Nativa e Memória Ativa", realizada em abril de 2018, Célia Xakriabá registrou a fala de Dona Dalzira sobre a presença do barro nos momentos de luto na comunidade:

> *Pra manter esse período de resguardo do luto, as pessoas tingiam a roupa feita de algodão, com o barro mais escuro, uma lama preta que era retirada do brejo do riacho. Naquela época as pessoas não tinha como comprar tecido, então tingia as roupas mais velhas que tinha, feita de algodão. É uma prática tradicional muito antiga, por isso a maioria dos jovens não conhecem, as últimas épocas que foi usado esse costume foi na década de 60 a 70. Tô contano, porque a maioria das pessoas que está aqui neste grupo diz que num cunhecia, num tinha essa memória da prática do enlutar com o uso do barro para tingir as vestimentas* (Dalzira Xakriabá, 2018 apud Corrêa Xakriabá, 2018: p. 187).

Se o barro está enraizado na sua história de vida, na história da sua gente, o caminho de Dona Dalzira pela arte não pode ser descolado desses processos, dessas memórias. E suas escolhas estéticas e poéticas, se por um lado não podem — e nem devem — ser descoladas desse percurso, por outro se escancaram nas peças que produz. Em meio a essa trama de barro e memória, o contato com uma das tias foi suficiente para ela começar a trabalhar com a argila e seguir aprendendo praticamente sozinha, buscando o que lhe interessava. Além de potes, panelas e candeias, a sua "especialidade", que começou a se delinear na infância, são os animais (Figura 4). Imagens que começou a construir, entre as brincadeiras de criança, afetada pelo cotidiano, mais especificamente pelas caças que seu pai fazia para alimentar a família.

Ainda menina, fazia seus próprios brinquedos, que nasciam do barro e de suas histórias. Havia as bonecas de pano, que as mães costumavam fazer para as filhas, mas nem por isso deixava de fazer as suas, todas de barro. Além das brincadeiras com a lama, comuns das crianças da aldeia, de onde saiam comidas, como bolos e biscoitos, e até o fogão, ela se voltava para os bichos que tanto lhe interessavam e que, mais tarde, se tornariam o que podemos chamar de sua marca poética : "Fazia boi, cavalo, cabra, porco, cachorro, galinha, onça. Tudo o que eu via, desses bichos do mato, eu fazia. Eu fazia os bichinhos para brincar", conta. Hoje faz outros bichos, como o tatu, a cotia e o jacaré. Ela segue inventando, imaginando, refazendo sempre, entendendo cada vez mais seus processos de modelagem, de pintura e de queima, e, ao mesmo tempo, seguindo e repassando as tradições Xakriabá, que aprendeu com os mais velhos, como a do tempo certo para retirar o barro.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Dona Dalzira encontrou no barro um caminho para se expressar. Foto: Edgar Kanaykõ
Figura 4 · Dona Dalzira se especializou em fazer animais. Foto: Edgar Kanaykõ

Figura 5 · Nos bichos, sempre se misturam imaginação e memórias. Foto: Edgar Kanaykõ
Figura 6 · Nos potes os animais também aparecem como marca de Dona Dalzira. Foto: Edgar Kanaykõ

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *É considerado pela experiência dos mais velhos que os meses bons para retirar o barro são o mês de maio,de junho, de julho e de agosto. É neste período que os artesãos retiram o barro para fazer pote e todas as peças. Quando retirado neste tempo o barro pode ser guardado para fazer peças o ano inteiro, mas se retirar o barro fora deste período, o pote e as peças quebram, pois o barro está fraco. Nos meses da retirada do barro devem ser observadas as fases da lua, já que existe todo um conjunto de conhecimentos que vão desde fazer a retirada do barro até a queima das peças* (Narrativa coletiva produzida durante a Oficina Reativadores de Memória, em abril de 2018 apud Corrêa Xakriabá, 2018:187 — grifo da autora).

Em outras palavras, Dona Dalzira explica: o barro "não pode ser brotado, pois dá trinca quando queimar."

4. Dos rastros

Nos processos construtivos e criativos de Dona Dalzira, as interseções entre os *saberes dos mais velhos* e as suas marcas individuais, poéticas e estéticas, se escancaram em expressividade, notadamente nos bichos, mas também nos potes (Figura 6). São sutis, mas é dessa sutileza que emanam narrativas metafóricas que não são traduzíveis em palavras, uma vez que apenas se insinuam. O que Dona Dalzira torna visível é a sua intimidade com as matérias que manipula, com a argila que modela, na construção das formas, e com as cores e texturas que evoca na elaboração das superfícies.

No contato com as suas peças há uma mobilização dos sentidos que faz com que os nossos olhos as toquem, transformando o tato em uma necessidade de perceber cada detalhe. Todos os seus bichos, ainda que aparentemente estáticos, se movimentam por uma energia que os tornam presentes, numa relação em que natureza e cultura não se confundem porque são inseparáveis. O que se apresenta é uma fusão entre o caráter individual e cultural de Dona Dalzira, a terra, a água e o fogo. É como se as peças revelassem, em cada detalhe, memórias entrelaçadas aos percursos da sua imaginação. Há uma recorrência temática, mas nada se repete, não há excessos e tão pouco faltas.

Hoje, ainda que literalmente inadequados para uma criança brincar, considerando a fragilidade da cerâmica, os bichos de Dona Dalzira, assim como seus potes, com as marcas do toá, aparentemente despretensiosos, trazem uma espécie de alegria. Uma fugaz sensação de liberdade latente — ainda que sonhada –, ancorada no saber/querer e no saber/fazer da artista, que se reconhece como artesã. Mas, como explicitado no início deste artigo, não nos interessa caminhar por qualquer categorização. O que interessa é a percepção de que , imersas no cotidiano, suas peças, à nossa revelia, o modificam, provocando deslizes sutis, suaves e instigantes.

Um dos desafios que a produção de Dona Dalzira nos coloca é uma espécie de provocação, ou convite, para pensarmos como nos relacionamos com suas peças a partir do que Glissant defende como "direito à opacidade", ou seja, sem a necessidade de "*compreender* o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo de minha própria transparência, para viver com esse outro ou construir com ele" (Glissant, 2005:86). Não há como ser de outro jeito.

Em suas singularidades, seus bichos dialogam com o coletivo, com a sua aldeia e o seu modo de viver, como um rastro/resíduo de que nos fala Edouard Glissant, (2005:83), ou seja, "a inclinação completamente orgânica para uma outra maneira de ser e de conhecer". São peças de quem conhece o seu ofício e segue mergulhada nele sem abrir mão do que de fato lhe interessa, sem fabulações.

Conclusão

A cerâmica de Dona Dalzira se destaca tanto pela singularidade de suas peças quanto pela sua universalidade. Conhecedora de muitas técnicas, procedimentos, materiais e processos de queima ela detém o conhecimento dos que a antecederam e transita confortavelmente entre a cerâmica tradicional e a produção artística contemporânea.

Esse universo que Dona Dalzira nos apresenta tem uma forte relação com a natureza, suas experiências e seu histórico de vida, de onde ela extrai elementos para as suas criações. A sua abordagem poética está impregnada de uma intensa carga simbólica. Os bichos, os artefatos, o manejo da terra, o lugar os modos de viver, assim como a de seus valores, ideologias, costumes e crenças e a paisagem são elementos estruturantes desse universo cultural, material e simbólico.

E tudo isso nos afeta e se desdobra na sua comunidade, notadamente em seu filho Nei Xakriabá, que vem desenvolvendo sua produção autoral, atuando como professor e pesquisador da cerâmica Xakriabá. Dona Dalzira, junto com o filho, como mestres, também ministraram oficinas/disciplinas na Universidade Federal de Minas Gerais, no Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais (2014) e no 48º Festival de Inverno (2016).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Agradecimentos
Os autores agradecem ao fotógrafo/pesquisador Edgar Kanaykõ Xakriabá pela cessão das imagens utilizadas neste artigo.

Referências

Corrêa Xakriabá, Célia Nunes. (2018) *O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá*: reativação da memória por uma educação territorializada. 2018. 218 pp. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais) — Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, 2019. [Consult. 2021-01-12] Disponível em URL: https://repositorio.unb.br/handle/10482/34103

Deleuze, Gilles, Guattarl, Félix (1992) *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34.

Glissant, Édouard (2005) *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Juiz de Fora: Editora da UFJF.

Said, Edward W. (2006) Cultura e resistência. Entrevista do intelectual palestino a David Barsamian. Rio de Janeiro: Ediouro.

Sennett, Richard. (2018) *Construir e habitar: ética para uma cidade aberta*. Rio de Janeiro, Record.

Notas biográficas

JOÃO AUGUSTO CRISTELI DE OLIVEIRA é artista visual e professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutorado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), coordena o grupo de Pesquisa Cultura do Barro. As suas principais linhas de investigação são
Arte, Cerâmica, Escultura e Pintura, Conservação e Tecnologia dos Materiais.
Email: jcristeli@ufmg.br
Morada: Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Avenida Presidente Antônio Carlos, nº 6627, 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

JULIANA GOUTHIER MACEDO é artista visual e professora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-Doutorado em Artes, na Universidade de São Paulo (USP), Doutorado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com bolsa sanduíche na New York University (NYU). Membro do grupo de Pesquisa Cultura do Barro. As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Cerâmica, Arte&Mulher, Ensino/Aprendizagem de Arte.
Email: jgouthier@ufmg.br
Morada: Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Avenida Presidente Antônio Carlos, nº 6627, 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Fabián Marcaccio, una Pintura Impresionista en la Era Digital

Fabián Marcaccio, an Impressionist Painting in the Digital Era

JULIO CESAR ORTEGA SOLANO

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Artes Conservación y Restauración.

Resumen: Desde la irrupción en la sociedad de las tecnologías digitales como fenómeno global diferentes artistas contemporáneos han iniciado, como en su momento hicieron los pintores impresionistas, nuevas miradas en torno a la pintura. Una nueva realidad virtual ha producido una nueva mirada en cuanto a la producción pictórica se refiere. Las obras que giran en torno al espacio digital y su cotidianidad son el reflejo de una nueva sociedad digitalizada. El espacio digital ha permitido a estos artistas adentrarse en nuevos procesos de investigación y creación para la elaboración de una nueva realidad pictórica expandida. Este es el caso del trabajo pictórico de Fabián Marcaccio, cuyas obras toman como referente el entorno simulado de la realidad virtual para configurarse en una nueva realidad material en pintura. El trabajo pictórico de Marcaccio se desarrolla en múltiples líneas de investigación y experimentación a partir del material plástico de síntesis industrial, aglutinado con pigmentos o tintas, como material pictórico. Materiales plásticos en forma de siliconas en

Abstract: *Since the emergence of digital technologies as a global phenomenon, different contemporary artists have initiated, as the Impressionist painters did in their time, new perspectives on painting. A new virtual reality has produced a new way of looking at painting. Works that revolve around digitalised space and its everyday life are the reflection of a new digitalised society. The digital space has allowed these artists to enter into new processes of research and creation for the elaboration of a new expanded pictorial reality. This is the case of Fabián Marcaccio's pictorial work, works that take the simulated environment of virtual reality as a reference to configure themselves in a new material reality in painting. Marcaccio's pictorial work is developed in multiple lines of investigation and experimentation, using industrial synthesis plastic material, (agglutinated with pigments or inks), as a pictorial material. Plastic materials in the form of cold silicones or fungibles for 3D printing. Fabián Marcaccio's painting provides both new codes of representation and concepts around the pictorial act, which centre the gaze of this writing around his work. A work that develops from the*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 11/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

frio o fungibles para impresiones en 3D. La pintura de Fabián Marcaccio aporta tanto nuevos códigos de representación como conceptos en torno al acto pictórico que centran la mirada de este escrito entorno a su obra. Un trabajo que se desarrolla a partir del espacio digital las impresiones digitales con tintas *Encad GO* sobre loneta, obra mural "Paintants", o sobre planchas de plástico en sus proyectos colaborativos como es su obra *"The Predator"de* 2001, trabajos que aportan una nueva mirada a "lo cinemático" donde tanto el movimiento como la luz de la película cinematográfica son elementos que van más allá de lo conceptual, son obras para ser recorridas y transitadas en una experiencia sensitiva global. Por otro lado, cuando nos referimos a su trabajo pictórico sobre bastidor éste se desarrolla a partir de cuerdas sintéticas de nylon y también cuerdas naturales de cáñamo que teje sobre el bastidor a modo de red, donde proyecta y compone su obra, a partir de dibujos que se transforman digitalmente en "Actantes" para finalmente convertirse en objetos "Plastemas", objetos impresos en 3D, a partir del material plástico fungible o en forma de siliconas que entrelaza y teje sobre la red. Producciones pictóricas que se adentran en un nuevo campo de investigación dentro de la pintura y su tradición. Obras realizadas con nuevas materias, materiales y tecnología digital.

Palabras clave: pintura / paintants / "plastemas" / actantes / replicant o mutant / pictorialidad / red (grid).

digital space, digital prints with Encad GO inks on canvas, mural work "Painters", or on plastic plates in his collaborative projects such as his work "The Predator" of 2001, works that provide a new look around "the cinematic", where both the movement and the light of the film, are elements that go beyond the conceptual, are works to be traveled and transited in a global sensory experience. On the other hand, when we refer to his pictorial work on frame, it is developed from synthetic nylon or natural hemp strings, which he weaves on the frame as a net where he projects and composes his work, from drawings that are digitally transformed into "Actantes", to finally become "Plastemas" objects, 3D printed objects, from the fungible plastic material or in the form of silicones that he interweaves and weaves on the net. Pictorial productions that enter a new field of research within painting and its tradition. Works made with new materials and digital technology.

Keywords: *Painting / Paintants / "Plastemas" / Actants / Replicant or Mutant / Pictoriality / Red (Grid).*

Desde la irrupción de las nuevas tecnologías digitales como fenómeno global y con la aparición de nuevos materiales de síntesis industrial, el campo de la pintura ha venido experimentando un cambio sustancial. Este es el caso del trabajo pictórico de Fabián Marcaccio quien, desde hace más de dos décadas, viene articulando un nuevo discurso plástico a partir de la investigación y el desarrollo de su obra. Como la aportación de nuevos códigos de representación, a partir de materiales de síntesis industrial y la aplicación, en el campo de la pintura, de nuevas técnicas pictóricas. Una metodología que cambia y muta. Unas obras

que van desde su pintura sobre bastidor con cuerdas, pasando por sus impresiones digitales para su obra mural, llegando a la impresión 3D donde el soporte de la pintura se desvanece. Obras creadas a partir de dispositivos digitales como reflejo de una sociedad digitalizada.

En el actual panorama pictórico contemporáneo, clasificar la obra pictórica de Fabián Marcaccio se convierte en un ejercicio difícil de definir. Una obra que se configura y muta constantemente a partir de la utilización de materiales de síntesis industrial que emplea como material pictórico y condiciona su metodología de trabajo, y tiene como consecuencia, la creación, a partir de un proceso de investigación y desarrollo, de útiles y herramienta que utiliza en su proceso de creación. Configuraciones pictóricas que ha desarrollado y continúa desarrollando en su LAB, "*3D Printing for the Development of Painting*", (Impresión 3D para el desarrollo de la pintura) convierte a Marcaccio en un autor poliédrico y a la vez original. Por otro lado, su paleta de color, la tecnología digital que emplea, hacen que su metodología de trabajo o la forma de aplicar sus siliconas coloreadas, lo sitúen, en lo que podríamos denominar, como artista "neo-impresionista". Podemos definir su obra pictórica como "una pintura impresionista en la era digital".

La pintura de Marcaccio va más allá de un simple efecto del color. Su pintura aporta nuevos códigos al utilizar nuevos materiales de síntesis industrial como material pictórico. Si el pintor impresionista del siglo XIX, con la yuxtaposición de los colores directamente sobre el lienzo creaba el efecto óptico al ser el ojo quien se encargaba de fundir los colores y así crear la armonía y gradación cromática deseada. Marcaccio, por el contrario, utilizará la aplicación del color en un sentido plástico matérico. Si el pintor impresionista se valía y apoyaba en la ciencia y sus teorías sobre la luz, sus efectos lumínicos y sus cualidades sobre la naturaleza, que a su vez podían ser reproducidos artificialmente a través de su pintura, Marcaccio da un paso más, no representa la realidad de la naturaleza, al contrario, presenta una nueva realidad en pintura a partir de la tecnología y las técnicas de impresión digital. La pintura de Marcaccio ya no se sitúa estrictamente en el plano del estudio de la luz, pero si guarda un cierto paralelismo, y este radica nuevamente, no solo en ser una pintura experimental, sino también en un nuevo efecto óptico a partir de la plasticidad que crean, tanto con las siliconas coloreadas de sus murales, como en sus impresiones digitales en 3D. Nuevamente, su pintura entra en el espacio de la ciencia, encontrando en la industria de las tecnologías de impresión digital y digital 3D nuevos materiales plásticos como medios pictóricos que utiliza para el desarrollo de su obra.

Toda esta malgama de materiales que utiliza va evolucionando y como consecuencia su trabajo pictórico evoluciona en diferentes líneas de investigación, dentro de múltiples proyectos de gran complejidad técnica.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Fabián Marcaccio, "Paintant Stories" Casa Daros, Río de Janeiro (2014). Detalle del proceso de trabajo in situ, Marcaccio retoca la obra una vez ha sido impresa digitalmente.
Figura 2 · Fabián Marcaccio "3DEP3"("Family-Group-Cluster-Swarm", 2016). Plástico impreso en 3D, pintura alquídica, silicona, hardware. Dimensiones de cuerda variables. Imagen recuperada: http://paintantsstudio.blogs pot.com/. Consultado: 07/11/20

En una primera línea de investigación se sitúa su obra mural de gran formato, aportando no solo una técnica muralista innovadora, sino también a nivel conceptual y en la observación de una obra mural, desarrollando una pintura lineal por donde el espectador ya no se sitúa frente a ellos para ser observados, más bien transita a lo largo de ellos. Un recorrido visual con el que Marcaccio ofrece al espectador, una nueva experiencia sensitiva y visual de "lo cinemático", una visión en movimiento, cambiante y adaptable al entorno y al espacio, a los que el autor denomina "Paintants" término a partir de las palabras "painting" (pintura) y "mutant" (mutante). Una obra mural que se presenta, en palabras del propio autor, "*como una composición de espacio/tiempo*" (Peuser, 2018). Composiciones de gran formato, relatos e imágenes que se entremezclan en su ordenador para posteriormente ser impresas digitalmente sobre soporte de loneta. Una verdadera pintura de acción donde Marcaccio se sumerge para introducir sus siliconas coloreadas.

> *[...] A este tipo de obras yo las llamo "pintantes ambientales". Muchas de las imágenes que utilizo están sacadas de Internet. En un sentido es como captar una porción del material que está fluyendo en la red (Grid) y "petrificarlo" en un momento en relación con un espacio y una arquitectura. Es una pintura que de alguna forma crea un pasaje entre lo arquitectónico real y el mundo virtual [...].* (Haupt., 2002)

Una obra mural que se expande y altera plásticamente con múltiples códigos de representación, desde la fotografía digital o, incluso, con la introducción de materiales plásticos conformados en forma de envoltorios de la industria del *packaging* que provienen de técnicas escultóricas como el casting, una técnica de fusión que se utiliza en la industria del vidrio. En palabras de Marcaccio y en relación a su obra mural dice: "[...] *Mi obra trata de producir un nuevo punto de vista sobre la pintura ambiental, trata de renovar la idea del muralismo, es una pintura de la época digital. Son obras que fluyen en el espacio real y presentan un pasaje a través de ese espacio real.* [...]. (Peuser, Arte On Line, 2018)

Centrándose en la investigación de nuevos materiales de síntesis industrial como son los plásticos como bases pictóricas, Marcaccio diversifica su obra pictórica en diferentes líneas de trabajo en su obra mural impresa digitalmente. Pasando por su obra sobre bastidor, donde la tela es substituida por cuerdas sintéticas o de cáñamo como soporte pictórico, evolucionando hacia una pintura impresa en 3D, con la ausencia del soporte, como podemos ver en la obra "3DEP3" (2016) *"Family-Group-Cluster-Swarm",* pintura tridimensional, obra donde la pintura se desarrolla en sí misma.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

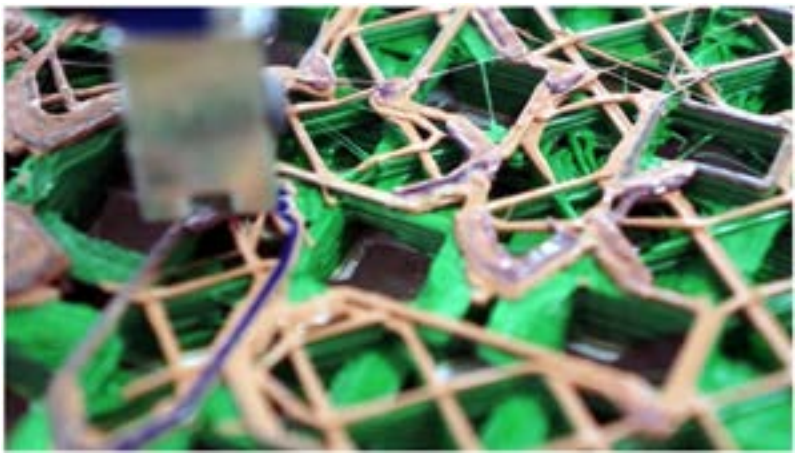


Figura 3 · Fabián Marcaccio. "The Predator" (2001). Imagen: *Paintants Corporation*: Consultado: 24/10/2020. http://paintantscorporation.com/site/exhibitions/predator/ http://paintantscorporation.com/movil/#Environmental

Figura 4 · Fabián Marcaccio. Estudio laboratorio Lab. Impresión 3D de la urdimbre. Detalle. Imagen recuperada: https://www.youtube.com/watch?v=j_qS9BlUgI0. Consultado: 08/11/20

Figura 5 · Fabián Marcaccio. "ACTANTES" Impresiones digitales. Imagen recuperada: http://paintantsstudio.blogspot.com.es/2014/05/paintant-lab.html. Consultado: 25/10/20
Figura 6 · Fabián Marcaccio. "Islamic-Catholic" (2016). Tejido de cuerda de cáñamo, cuerda de escalada, pintura alquídica, silicona, madera, plástico impreso en 3D 188 x 155 cm. Imagen cortesía Galería Joan Prats http://www.galeriajoanprats.com/es/fabian-marcaccio/. Consultado: 30/01/21

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Observando sus instalaciones podemos comprobar la complejidad de sus proyectos. Obras que son realizadas con diferentes equipos y colaboraciones, con técnicos tanto de la industria del plástico como del entorno de la tecnología digital. Un ejemplo de este hecho lo podemos encontrar en su obra "*The Predator*"*de* 2001, una obra inspirada en la película de Arnold Schwarzenegger del mismo nombre, y realizada en colaboración con el arquitecto Greg Lynn. En la obra observamos la hibridación entre pintura y arquitectura, que se aúnan para reproducir los efectos fílmicos de la luz cinematográfica. Si en su obra mural Marcaccio nos sitúa ante una visión en movimiento, ahora la luz del espacio cinematográfico se manifiesta en esta estructura arquitectónica pictórica transparente donde los efectos lumínicos atraviesan la obra proyectándose en el espacio expositivo.

> *[...] Pintura y arquitectura se encuentran en una piel estructural (Curtan Wall) que se auto sostiene y fluye en sinuosas múltiples direcciones. Todo es imagen, material y transparencia reverberante. Como si el eco o vibración se transformara en materialidad palpable. Los intrincados eventos topográficos arquitectónicos son contestados con actividades pictóricas en «ritornelo», fluyendo en desarrollos de piso, pared y techo continuos, pudiendo ser recorridos desde el interior o exterior [...].* (Lynn, 2001)

La pieza fue diseñada digitalmente con software de animación y luego fabricada con procesos asistidos por ordenador. Nuevamente Marcaccio se vale del entorno digital para crear su maqueta, que posteriormente es transferida a un patrón de dibujo de corte donde las planchas de plástico transparente son impresas digitalmente. Todas las piezas han sido conformadas a partir de la técnica de vacío de termo-conformación ("*Vacuum-formed plastic*"), que posteriormente son ensambladas y fijadas con bridas de plástico para ser presentada en el espacio expositivo. La instalación se acaba de definir, con la intervención in-situ de Marcaccio, con la aplicación de siliconas coloreadas. La obra en la sala ya no representa la realidad virtual que fue creada en un dispositivo digital, esta ha mutado y expandido en una nueva realidad en pintura, ofreciendo al visitante una experiencia pictórica visual y sensitiva al tacto.

> *[...] yo no soy un artista multimedia, la pintura puede vivir o activarse en diferentes formatos, en fórmulas cercanas a la escultura, cercanas a la instalación o en formatos más tradicionales como en un panel, ¿no?, trato de alguna forma de ver una noción de pintura expandida [...]"* (Sangrà, 2016)

La pintura para Marcaccio es un campo abierto a la investigación y el desarrollo, esta se adentra en el territorio científico tecnológico. Su trabajo es ecléctico tanto en lo procedimental como en la diversidad de metodologías

empleadas. En su pintura emplea diferentes técnicas pictóricas de impresión, donde tanto el material plástico, como el material pictórico, son la base esencial que aglutina el pigmento o las tintas. Tan diversa es su obra como sus composiciones. En su obra impresa en 3D Marcaccio las presenta en forma de "plastemas", (objetos impresos en 3D con plásticos fungibles), filamentos ABS, (Acrilonitrilo Butadieno Estireno) rígido o TPU, (poliuretano termoplástico) flexible. Esta forma de presentar su pintura aporta un nuevo punto de vista y originalidad en el campo de la pintura, tanto en lo procesual como en el efecto plástico de sus composiciones. Los pinceles y brochas han sido sustituidos, en mayor medida, por espátulas, regletas de impresión o artilugios creados personalmente para ser adaptados a su necesidad. Una diversidad de boquillas de diferentes tamaños y formas con uno o varios orificios de salida, formando un conglomerado de utensilios que acopla a la pistola manual de silicona, a la máquina de extrusión pneumática e, incluso, al cabezal de impresión 3D.

En la pintura de Marcaccio la investigación deviene una constante en el proceso de trabajo. Sus obras se configuran a través de la tecnología e imagen digital. No entiende la pintura como un simple proceso de creación, reproducción o simulacro. Vive y se desarrolla dentro de las múltiples formas que la pintura le puede ofrecer.

> *[...] I am not interested in life style painting; I am embedded on the life forms of painting [...] No estoy interesado en la pintura como estilo de vida, estoy incrustado en las formas de vida de la pintura [...]* (Marcaccio, 2020)

Su obra se desarrolla dentro de un campo de experimentación, investigación y análisis. Un territorio abierto en constante evolución donde su pintura no encuentra resistencia al medio tradicional de esta. Un espacio de innovaciones tecnológicas, de nuevos procedimientos pictóricos que se adaptan a una nueva realidad virtual de la era digital.

Es a partir de un dibujo en tinta sobre papel de calco, donde la obra de Marcaccio se desarrolla y adentra en el espacio digital para configurarse en un "Actante" inmaterial digital, para llegar a ser un "objeto" de material plástico pictórico "Plastemas". Formas orgánicas que se han ido desarrollando para ser impresa individualmente o incrustadas en su obra sobre bastidor, componen un entramado material pictórico que se entrelazan sobre cuerdas de cáñamo natural o sobre cuerdas sintéticas. Objetos que se acoplan a otras formas o que configuran una red de conexiones que estructuran la urdimbre de un tejido. Dibujos, "Actantes", Objetos y "Plastemas", el universo de Marcaccio.

Esta obra sobre bastidor con cuerdas se expande de la misma forma que sus

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

pinturas murales o sus instalaciones. Un trabajo pictórico que ha ido evolucionando desde la imagen digital de una urdimbre de cuerdas de cáñamo, en su obra *"Figurator Paintant"* (2001), impresa digitalmente con tintas Encad GO sobre lienzo y, su posterior intervención con siliconas y pinturas al oleo. Pasando a entelar un bastidor con cuerdas naturales de cáñamo y cuerdas sintéticas en su obra *"Islamic-Catholic"* (2016), que se entrelazan creando el sostén de siliconas, objetos o plastemas impresos sobre la superficie del tejido. Para llegar a concretar una obra que prescinde del bastidor como sostén para su pintura, una pieza impresa digitalmente en 3D, en *"Fibrous Aura"* de (2017).

La pintura de Fabián Marcaccio es una pintura inquieta que no se fija solo sobre un soporte. Su obra pictórica va más allá. Esta muta y se transforma en sí misma. Su pintura no debe entenderse como una simple obra de impacto visual y sensitiva, como el simple acto pictórico personal o como un estilo de vida. La pintura para Marcaccio es vivida desde su interior, sin la distancia entre el pincel y el lienzo que una vez creada es autónoma y quieta. Ahora la pintura aporta nuevos códigos de presentación como material pictórico autónomo. La pintura no representa una realidad exterior, se presenta autónoma desde su interior como materia. Este cambio es debido nuevamente a que el pintor encuentra en la ciencia, pero sobre todo, en la tecnología, un aliado imprescindible para realizar sus obras. Pintura, ciencia y tecnología digital van de la mano. Con los sistemas de impresión digital y sus múltiples aplicaciones se crean un nuevo entorno de experimentación, como en su día sucedió en la pintura de la época del Impresionismo donde la ciencia fue una parte importantísima en su reivindicación como teoría y técnica de la aplicación del color. La pintura de Marcaccio es la reedición de una pintura "impresionista" desde una visión tecnológica digital del siglo XXI.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Haupt., P. B. (2002, 8 /15 de junio / de septiembre de). *Universes in Univers. Documenta 11*. Recuperado el 17 de 12 de 2020, de Universes in Univers. Documenta 11: http://universes-in-universe.de/car/documenta/11/brau/e-marcaccio-2.htm

Lynn, G. (2001). *Paintants Corporation, 2001*. Recuperado el 00 de Noviembre de 2020, de Paintants Corporation, 2001: http://paintantscorporation.com/site/exhibitions/predator/

Marcaccio, F. (2020). *fabianmarcaccio en Instagram*. Recuperado el 25 de Octubre de 2020, de http//www.instagram.com/p/BsYvJRJlMLT/?igshid=1ic97vhegtcqb

Peuser, M. C. (2018, 21 de 07 de). *Arte On Line*. Recuperado el 2019, de Arte On Line: : http://www.arteonline.net/Notas/Fabian_Marcaccio

Sangrà, L. (2016, 26 de 04 de). *TV3 a la carta. Fabián Marcaccio és el Messi de la pintura 3D*. Recuperado el 17 de 12 de 2020, de TV3 a la carta. Fabián Marcaccio és el Messi de la pintura 3D.: https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/tria33/entrevista-a-fabian-marcaccio/video/5596393/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Mimetismos e encobrimentos como modo de resistência contra a mesmidade do "eu", na série "Paisajes", de Cecilia Paredes

Mimicry and cover-ups as a means of resistance against the sameness of the "I", in the "Paisajes" series, by Cecilia Paredes

KARINE PEREZ

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Departamento de Artes Visuais, Av. Roraima nº 1000, Prédio 40, sala 1225. Cidade Universitária. Bairro Camobi, CEP: 97105-900, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo: Este escrito versa sobre a série "Paisajes", da peruana Cecilia Paredes (Lima, 1950). Seu processo criativo é desenvolvido mediante encobrimentos do corpo e face, pintados com os mesmos padrões de estampas usadas no plano de fundo da composição fotográfica, o que possibilita uma aproximação entre a série e o conceito de mimetismo, pautado em Deleuze e Guattari (1995). Em razão de os autores pensarem o fenômeno como um devir de se tornar outro, momentaneamente, compreende-se que os mimetismos e encobrimentos operados por Cecilia Paredes possibilitam uma abertura à alteridade e à ipseidade do "eu", resistindo contra a sua mesmidade.
Palavras chave: mimetismos / encobrimentos / mesmidade do "eu".

Abstract: *This writing is about the series "Paisajes", by Peruvian Cecilia Paredes (Lima, 1950). Her creative process is developed through textile and pictorial coverings of the body and face, painted with the same patterns of prints used in the background of the photographic composition, which allows an approximation between the series and the concept of mimicry, based on Deleuze and Guattari (1995). Because these authors think the phenomenon as a becoming to become another, momentarily, it is understood that the mimicry and cover-ups operated by Cecilia Paredes allow an opening to the otherness and the ipseity of the "I", resisting against its sameness.*
Keywords: *mimicry / coverings / sameness of the "I".*

Submetido: 09/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução sobre Cecilia Paredes e a série "Paisajes"

Este escrito versa sobre a série "Paisajes", da peruana Cecilia Paredes (Lima, 1950). A artista estudou Belas Artes na Universidade Católica de Lima, na Cambridge Arts and Crafts School (Inglaterra) e na Academia de Belas Artes (Roma). A partir de 1983 vivenciou um processo de adaptação como imigrante, pois precisou deixar o Peru, já que o jornal de sua família foi tomado pela guerrilha que assolava o país, indo residir na Costa Rica. Atualmente, vive e trabalha na Filadélfia. Sua obra artística é exposta em vários países, destacando-se participação nas bienais de Havana e Veneza. Logo, os deslocamentos estão presentes em sua vida e lhe dão subsídios para a criação.

A série "Paisajes", considerada pela própria artista foto-performance, transita entre fotografia, pintura e performance. Seu processo se desenvolve mediante encobrimentos têxteis e pictóricos do corpo e face, pintados com os mesmos padrões de estampas usadas no plano de fundo da composição fotográfica (Figura 1). Tais estampas derivam de lugares pelos quais Cecilia Paredes transita, estando relacionadas a padrões vegetais de flores e/ou plantas, ou ainda a lugares que se perderam no tempo.

Para organizar uma cena, Paredes conta com a ajuda de assistentes, que a auxiliam na elaboração de pinturas sobre o seu próprio corpo, com a reprodução dos padrões dos tecidos utilizados como plano de fundo para as fotografias. Esse processo chega a durar sete horas. Há um cuidado para que cada elemento pintado sobre a pele se encaixe com os grafismos do tecido que a circunda. Isso demonstra uma vontade da artista de se mesclar às estampas, já que o corpo se confunde com o cenário têxtil, considerado "paisagem" por Cecilia Paredes. Logo, na série em questão, mediante encobrimentos, a artista se mistura aos padrões decorativos que a rodeiam e lhe afetam.

2. Mimetismos na série "Paisajes": nulidade x adaptações humanas

Essa espécie de mistura ou fusão entre o corpo e os têxteis, operada por Paredes, poderia se relacionar com o conceito de camuflagem, estudado pelas Ciências Biológicas. No entanto, pensa-se que esse conceito não seria o mais apropriado para analisar a série "Paisajes", por envolver a capacidade de alguns organismos de se tornarem imperceptíveis, mediante semelhança de suas formas físicas ou cromáticas com o meio, para passarem desapercebidos diante de um predador ou presa em potencial. Cecilia Paredes, por sua vez, deixa nas composições alguns elementos corporais expostos, tais como os cabelos (Figura 2) ou os olhos (Figura 3), o que torna perceptível a sua presença nas imagens e não imperceptível, como ocorre na camuflagem.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Cecilia Paredes, Costa Rica, My other self, 2007. Lambda print on aluminium, 120 x 120 cm. Fonte: https://arthur.io/art/cecilia-paredes/costa-rica
Figura 2 · Cecilia Paredes, Paradise cropped, 2011. Lambda print on aluminium, 119 x 99 cm. Fonte: https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2014/07/Cecilia-Paredes.html

Nesse sentido, seus procedimentos podem ser aproximados à concepção de mimetismo, palavra derivada do termo grego "mimetés", que significa imitação. Essa expressão, originalmente empregada para se referir a pessoas, passa a ser usada em Biologia a partir do século XIX. É uma propriedade inerente a algumas espécies de seres vivos, que possuem cores ou formas do corpo parecidas às de outros, com o fim de obter benefícios, tais como uma presa se proteger de predadores, ou predadores terem mais facilidade no trabalho de caça ou de reprodução. Tudo isso ocorre em razão de alguns seres vivos possuírem atributos físicos como cores, formas, posturas e comportamentos que os facilitam enganar outros. Pela semelhança com os demais, apesar de serem vistos, acabam por ser ignorados e confundidos com espécies diferentes das suas. "[...] o mimetismo é perfeito quando o organismo consegue enganar qualquer outro como se fosse um animal que ele não é" (Teixeira, 2012:59). Assim, predadores chegam a perceber e a interagir com o animal ou o inseto mimetizado, detectando a sua presença, mas confundindo-o com outro; iludidos, portanto, por sua aparência muito similar a uma espécie diversa.

Nas fotografias de Paredes, observa-se um efeito semelhante, porque, a um primeiro olhar, corpo e rosto humanos quase desaparecem em meio à falsa "paisagem" que os circunda; porém, logo ressurgem, em razão de alguns elementos físicos permanecerem descobertos de tinta, tornando a presença da artista perceptível nas imagens, mas passível de confundir-nos.

Cecilia Paredes (2015), em vídeo sobre a exposição "Oyendo con los Ojos", no qual dentre outras obras apresenta a série de fotografias "Paisajes", considera o quase desaparecimento corporal, em sua obra, uma revelação sobre nossa nulidade enquanto sujeitos no contexto contemporâneo. A artista afirma que, em seu trabalho, trata da adaptação humana a ambientes e de mudanças que um ser humano pode sofrer a partir de forças externas, que não são dele. Cita como um dos exemplos atuais, as transformações ocasionadas pelas migrações, necessariamente forçadas, tendo em vista que ninguém opta por deixar sua casa, sua comida, seus amigos, suas paisagens, perdendo espaço em seu lugar de nascimento para obedecer a forças externas que lhes ameaçam a partir.

Observa-se que o desejo de ocultação por meio dos encobrimentos e de se fundir ao entorno pode ter relação com esta sensação momentânea de nulidade, referida pela artista, ou até mesmo de impotência frente a forças externas que nos atingem, independentemente de nossa vontade. Mas, o ressurgimento das formas corporais, dentre os encobrimentos a que se submete Cecilia Paredes, revela outra ideia, talvez contraditória à de anular o corpo ou dotá-lo de passividade: a capacidade de adaptação humana a outros lugares, a outros

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

ambientes e a situações diversas e adversas. Nessa direção, o ressurgimento das formas anatômicas frente aos encobrimentos pode manifestar, em "Paisajes", uma vontade de ressignificar o corpo humano, de trazê-lo a público por intermédio das imagens fotográficas, enfim, de resistir contra a sua nulidade, em uma sociedade que, ao estetizar o corpo feminino, tenta justamente objetificá-lo e anulá-lo.

Ao se ocultar e se manter praticamente inacessível ao olhar do espectador, na série em questão, Cecilia Paredes parece manter o corpo feminino numa espécie de "zona sagrada", em sentido próximo à análise de Vesnin (2012), protegendo-o sob as tintas e os têxteis. Assim, os encobrimentos e mimetismos do corpo interessam em sua produção artística, na medida em que restaurem nossas percepções sobre ele, pois as formas físicas revelam-se, em seu trabalho (Figura 4), como um território repleto de sentidos e uma criação intimamente conectada ao ambiente circundante.

3. Resistindo contra a mesmidade do "eu"

Apesar de a série "Paisajes" de Cecilia Paredes possibilitar aproximações à concepção de mimetismo, advinda das Ciências Biológicas, tal concepção ***não*** se restringe à sua noção tradicional. Deleuze e Guattari (1995) julgam ser ruim a ideia de mimetismo vinculado à presença de um organismo mímico que se confunde com o ambiente no qual se encontra ou com outro ser vivo, por essa noção atribuir uma lógica binária a fenômenos naturais. Segundo os autores, esses fenômenos se dão de modo inteiramente distinto, visto que os seres vivos não têm a intenção de imitar as aparências de outros, e sim de pintar o mundo com suas cores, para tornarem-se imperceptíveis, a-significantes.

Na visão dos autores, os organismos não podem ser modelos um para o outro, nem se configurar como cópias um do outro, havendo devires de um no outro. Trata-se, portanto, da intercomunicação de organismos heterogêneos, que convivem ou se aniquilam, sem abandonar sua heterogeneidade. Dessa maneira, Deleuze e Guattari (1995) possibilitam pensar o fenômeno do mimetismo como um devir de se tornar outro, mesmo que momentaneamente.

Com base nesses autores, a série "Paisajes", de Cecilia Paredes, é passível de ser apreciada como um modo de resistência contra a mesmidade do "eu". O conceito de mesmidade é abordado por Ricoeur (1991), que o relaciona ao de "identidade-idem", uma identidade absoluta, simultânea e igual. Trata-se da identidade de um indivíduo idêntico a si mesmo, imutável, contrariando a ideia de pluralidade, de "ipseidade".

Figura 3 · Cecilia Paredes, Nocturne, 2009. Lambda print sobre papel, 120 x 120 cm. Fonte: https://arthur.io/art/cecilia-paredes/nocturne
Figura 4 · Cecilia Paredes, Eve I, 2018. Fotografia, 30 x 45 cm. Fonte: https://www.artnexus.com/en/artwork/artist/6001caefa6d4b124e31f4a1a/Cecilia%20%20Paredes

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Na contracorrente da mesmidade do "eu", considera-se que por meio dos mimetismos e encobrimentos, Cecilia Paredes constrói sua própria identificação com o ambiente, revelando outras possibilidades de "eus", que transfiguram as padronizações e homogeneizações do sujeito contemporâneo, prestes a se adequar a padrões de comportamento socialmente aceitos e culturalmente codificados, bloqueadores da liberdade e da expressividade de cada indivíduo. Dessa forma, escapa da mesmidade do ser, ligada às aparências físicas e fisionômicas, ao recriar seu próprio corpo como componente da "paisagem", promovendo uma possível simbiose entre o humano e a natureza, mesmo sendo ela uma natureza artificial e falsa, estampada e multiplicada em metros de tecido industrializado.

A artista reconfigura seu "eu" a partir desse contato com a alteridade. Isso porque, em sua produção, o que parece motivar-lhe são outros devires: um devir-paisagem, um devir-lugar, um devir quase imperceptível. Assim, evidencia-se, quem sabe, um desviar-se da mesmidade do "eu" para se fundir ao outro, abrindo-se a devires latentes que afastam o autorretrato da necessidade de exposição da fisionomia.

Conclusão

Como mencionado, o processo criativo da série "Paisajes", de Cecilia Paredes, provavelmente é motivado por dados biográficos, tais como deslocamentos e processos de adaptação enquanto imigrante. Isso se reflete nos procedimentos adotados pela artista (encobrimentos de seu rosto e corpo e fusões desses com cenários têxteis), o que possibilita uma aproximação entre a série e a concepção de mimetismo, já que cores e formas pintadas ou sobrepostas ao físico se assemelham às estampas do plano de fundo da imagem, confundindo o sujeito com o ambiente que lhe rodeia. Esse processo, por um lado, pode manifestar a sensação de passividade humana, de nulidade e impotência de sujeitos que obedecem a forças externas às suas, aniquiladoras do corpo, o qual quase desaparece em meio ao entorno. Mas, por outro lado, pode funcionar como um modo de resistência, vislumbrando a capacidade humana de adaptação, de ressignificação de si e dos sentidos de um corpo, protegendo-o por meio dos ocultamentos pictóricos e têxteis, e também agenciando conexões entre corpo e ambiente circundante, integrando-os e tornando esse corpo parte atuante de uma totalidade, a qual passa a integrar. Assim, o ato de apropriar-se simbolicamente dos lugares e das coisas, incorporando-as à pele, pode desencadear processos de identificação com o entorno, com as porções do mundo onde a artista vive e habita, o que possibilita adaptar-se a ele.

Quando pensamos os mimetismos a partir da ótica de Deleuze e Guatarri (1995), que percebem o fenômeno do mimetismo como devir de um organismo se tornar outro, mesmo que momentaneamente, compreende-se que os mimetismos e encobrimentos operados por Cecilia Paredes na série "Paisajes" possibilitam uma abertura à alteridade e à ipseidade, resistindo contra a mesmidade do "eu" e reconfigurando-o a partir desse contato com a alteridade, que se dá nesse vir a ser outro, permitido pelos mimetismos e pelo contato inusitado entre o corpo e as estampas.

ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1995) *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2.ed. São Paulo: Ed.34. Vol.1.

Paredes, Cecilia. Cecilia Paredes (2015) *Oyendo con los ojos*. Depoimento da artista sobre exposição ocorrida de 16/10/2015 a 17/01/2016, em Tabacalera, Madrid, Espanha (Arquivo de vídeo). Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Promoción del Arte (Arquivo de vídeo). [Consult. 2016-06-01] Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=NZnxJQ1fhjM.

Ricoeur, Paul (1991) *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus.

Teixeira, Isabela Adriana dos Santos (2012) *Camuflagem e mimetismo como estratégias de sobrevivência*. Trabalho de conclusão de curso — Curso de Ciências Biológicas, da Faculdade de Educação e Artes, Universidade do Vale do Paraíba, São José dos Campos. 67pp. [Consult. 2021-02-05] Disponível em URL: https://biblioteca.univap.br/dados/000004/00000455.pdf.

Vesnin, Arseny (2012) *Cecilia Paredes art*. [Consult. 2016-06-01] Disponível em URL: http://designcollector.net/likes/cecilia-paredes-art.

Nota biográfica

Karine Perez é artista visual e professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) e no Curso de Artes Visuais (Bacharelado e Licenciatura Plena), ambos na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutorado em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), coordena o GPICTO — Grupo de Pesquisa Processos Pictóricos. As suas principais linhas de investigação são: processos de criação artística, fotografia e pintura, retrato/autorretrato, identidade, subjetividade, memória e corpo.

Email: karine.g.perez-vieira@ufsm.br

Morada: Residencial Dom Vitor III, Avenida Prefeito Evandro Behr 4797, casa 124. Faixa Velha de Camobi. CEP: 97110-800, Santa Maria — RS, Brasil

Os Desastres de Goya: os caprichos de uma época

The Goya Disasters: the whims of an era

LEANDRO SERPA

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Mestrado e Doutorado PPGAV/UDESC, Rua das Acácias nº 241, Areias, CEP: 88200-000, Tijucas, Santa Catarina, Brasil.

Resumo: O presente artigo estuda obras das séries Caprichos e Desastres do artista espanhol Francisco de Goya y Lucientes (1746 — 1828) procurando estabelecer uma relação entre a vida e obra do artista dialogando com os eventos de ordem político/econômica e sociais pelos quais passam a Europa e mais especificamente a Espanha, pátria do artista no período. Para conduzir a investigação e compreender a trajetória e a obra de Goya traçarei meu percurso com Todorov (2014) e Goya (2011), bem como a importante contribuição do Museu do Prado (2021).

Palavras chave: Goya / Caprichos / Desastres da Guerra.

Abstract: *This article studies works from the Caprichos e Desastres series by the Spanish artist Francisco de Goya y Lucientes (1746 — 1828) seeking to establish a relationship between the artist's life and work in dialogue with the political / economic and social events that Europe is going through and more specifically Spain, the artist's homeland in the period. To conduct the investigation and understand Goya's trajectory and work, I will trace my path with Todorov (2014) and Goya (2011), as well as the important contribution of the Prado Museum (2021).*

Keywords: *Goya / Whims / War Disasters.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 03/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

Introdução

Neste artigo investigo obras gráficas das séries Caprichos (1797 — 1799) e Desastres (1810 — 1815) do artista espanhol Francisco de Goya (1746 — 1828) procurando estabelecer uma relação entre a vida e obra do artista dialogando com os eventos de ordem político/econômica e sociais pelos quais passam a Europa e mais especificamente a Espanha, pátria do artista. O período histórico que focalizo se desenrola entre o fim do século XVIII e início do século XIX e o corte investigativo é conduzido pela análise de gravuras das séries Caprichos e Desastres, realizadas por Goya no período que refletem eventos de ordem pessoal e histórica vivenciados pelo artista.

Para conduzir a investigação e para compreender a trajetória e a obra de Goya traçarei meu percurso com Todorov (2014) que problematiza momentos cruciais da vida do artista espanhol e Goya (2011). Por fim cito a importante contribuição do Museu do Prado (2021), que possuí em sua reserva a quase totalidade das obras de Goya.

1. Os Caprichos de Goya: as sombras de um tempo

A gravura que inicia o álbum de Caprichos é um autorretrato de Goya, com a seguinte identificação na base da imagem: Francisco de Goya y Lucientes, Pintor, (Figura 1). Considerando o tema e a forma utilizada pelo artista na série Caprichos, 80 gravuras ao todo, fica evidente a diferenciação dada pelo autorretrato que inicia o álbum. Goya parece dizer, com ar irônico e enigmático que um mundo de sombras, loucura e sonhos se descortinará a seguir, a partir do Capricho seguinte. Com o gesto de abrir a série com seu autorretrato Goya coloca-se diante do enredo social e político construído pela série Caprichos. O artista não se ausenta do universo o qual retrata, pelo contrário, se inclui no lugar de sonhos e loucuras, que constitui a sociedade de sua época e de lá arranca por meio de um realismo mágico, as entranhas de um tempo do qual o artista é parte, não está fora dele.

Um personagem irônico, sisudo e enigmático, abre a série de Caprichos. É Goya, o artista criador da série, com sua cartola enegrecida pela trama profunda e próxima da gravura água-forte, que anuncia o que virá. A crítica ácida a sociedade espanhola de sua época encontra um artista, consciente do seu tempo, que percebe as contradições inseridas no seu contexto e que assegura com sua emblemática presença a severidade do assunto tratado. Caprichos não é divertimento! E isto Goya anuncia, ou melhor, seu autorretrato que abre a série.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Francisco Goya y Lucientes. Francisco Goya y Lucientes, pintor, 1797 — 1799. Aguafuerte, Aguatinta, Buril, Punta seca sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm. Fonte: Museu do Prado, Madri.
Figura 2 · Francisco Goya y Lucientes. El sueño de la razon produce monstruos. 1797 — 1799. Aguafuerte, Aguatinta sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm. Fonte: Museu do Prado, Madri.

Os Caprichos é um conjunto de gravuras no qual Goya traça uma crítica profunda à sociedade espanhola do seu tempo. As críticas dirigidas a igreja, aos nobres, também aos pobres, aos costumes compartilhados socialmente e a ignorância reinante são tratados com o artificio de máscaras, imagens hibridas e animalescas, caricaturas e imagens de bruxaria. Esta é, podemos dizer, a imagem que prevalece em toda a série de Caprichos, mas há uma imagem que se destaca deste contexto por suas particularidades que logo observaremos. É o Capricho 43, (Figura 2), cujo título gravado por Goya no interior da gravura 'El sueño de la razón produce monstros' ou O sono/sonho da razão produz monstros.

O sonho da razão é na verdade um sinal de alerta. Goya é um artista partidário do pensamento iluminista e de uma ideia democratizante. Possui amigos na corte com quem compartilha estes ideais, caso de Gaspar de Jovellanos e Bernardo Iriarte entre outros, apesar de ser um pintor da Câmara do Rei. Goya percebe ainda, como demonstram os Caprichos, o atraso e a ignorância conduzida pela inquisição e pelo absolutismo na Espanha. Ainda assim, Goya compreende que o anunciado 'século das luzes' possuía fragilidades e limites que impunham dificuldades a realização concreta de um mundo de paz e harmonia, de liberdade, igualdade e fraternidade como gritaram os franceses durante a revolução francesa. Havia muito sangue manchando o seio da liberdade! Não havia fraternidade entre os grupos sociais em disputa, muito menos igualdade.

Goya fez algo especial, percebeu a contradição desse tempo que cindia ao meio. Percebeu o nascimento de uma nova sociedade. Aparenta ansiar por ela observando os acontecimentos na Europa a partir da Espanha, um dos países mais atrasados do continente naquele período. Ainda assim Goya percebeu, e isto está impresso em suas gravuras, presente em suas pinturas negras, que as 'Luzes' não seriam capazes de resolver o problema a que afirmavam resolver. O Capricho 43 é uma evidência desta visão de Goya. O Sonho da razão na verdade é um pesadelo porque haverá sangue, haverá guerra e muitos inocentes morrerão. Também do lado das luzes a bestialidade se expressa. O Capricho 43 é sublime ao assinalar que não há diferenças, entre o mundo antigo, o chamado Antigo Regime, e o novo regime, que será fundamentado pelas democracias liberais, e ambos possuem faces sombrias que se expressam quando a instabilidade se apresenta. O Capricho 43 cristaliza o pensamento de Goya, que poderá ser observado em outras obras do período e nos Caprichos. Ele percebe as contradições esquivando-se durante todo o tempo, no plano social e no da arte, de se posicionar porque sabe, percebe e sente, as imperfeições e as limitações das ideias e das ações humanas. E isto está presente no sonho da razão que produziu e continua produzindo monstros malignos. O Capricho 43 pode

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

ser observado hoje, na complexa crise que ameaça por abaixo o imperialismo norte-americano conforme Escobar (2016) e Moniz Bandeira (2018), e aponta sem cessar para a fragilidade da democracia liberal, conforme Levitski (2018), que foi o grande sonho do século das luzes.

1.1 Desastres — as sombras de um tempo eternamente presente

A segunda série de gravuras de Goya, os Desastres, ou Desastres da Guerra, como é conhecida atualmente, reflete os horrores da guerra civil que se instala na Espanha a partir da invasão napoleônica. Na guerra entre as 'Luzes e as Trevas' há pouco a comemorar e isto ficará evidente no traço vibrante das gravuras que Goya produzirá no período. Todorov (2014) nos informa que a primeira edição dos Desastres foi publicada em 1863, anos após a morte do artista. Na ocasião foram publicadas 80 estampas, mesmo número dos Caprichos, mas há documentação dando conta que Goya chegou a organizar um volume de provas confiado (ou oferecido) ao seu amigo Ceán Bermúdez, que comportava 85 imagens.

A gravura que abre a série Desastres vem sublinhada com a seguinte legenda, 'Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer' ou, 'tristes pressentimentos do que vai acontecer' (Figura 3). Inserida no próprio título, Desastre 1 é um pressentimento sombrio do que está à espreita e fatalmente acontecerá como também informa Goya. Diferente da imagem 1 de Caprichos que trazia o autorretrato de Goya atuando como anteparo e abertura das imagens sombrias de crítica social ácida que dão sequência a série nos Desastres, no entanto, o artista não nos protege do mal e do horror que estamos prestes a ver.

Ajoelhado diante do sombrio infinito o personagem do Desastres 1 está lançado a própria sorte. Para a infelicidade do personagem dele não percebemos a emanação da luz. Sua luz é contida por seus trajes rasgados, seu corpo desolado e machucado, seu total desespero. Um Cristo pronto ao martírio ajoelha-se diante do horror, que somente ele vê. Nós apenas percebemos através de sua expressão que seu fim está próximo e que todos podem morrer.

Fantasmas parecem surgir do emaranhado gráfico envolta do 'Cristo' agonizante. A sua volta olhos parecem se formar, uma tempestade parece surgir à espreita, o mundo parece cair. Os animais que esboçam seu nascimento nas sombras são os sintomas de um conflito caótico e sanguinário, irregular e mortificante que caracteriza o período da guerra civil onde os confrontos são travados nas ruas das históricas cidades espanholas por crianças, mulheres, idosos, homens e exércitos regulares. A carnificina não poupa nem os cachorros!

No entanto nosso personagem espera pela Graça. Angustiado clama pela salvação, anseia pela redenção. Mas, infelizmente, podemos perceber sua

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Francisco Goya y Lucientes. Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer. 1814 — 1815. Aguafuerte, Bruñidor, Buril, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado, 178 x 220 mm. Fonte: Museu do Prado, Madri.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · Francisco Goya y Lucientes. Con razón o sin ella. 1814 — 1815. Aguada, Aguafuerte, Bruñidor, Buril, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado, 150 x 209 mm. Fonte: Museu do Prado, Madri.
Figura 5 · Francisco Goya y Lucientes. Lo mismo. 1810 — 1814. Aguada, Aguafuerte, Bruñidor, Buril, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado, 162 x 223 mm. Fonte: Museu do Prado, Madri.

condenação. Sua morte eminente apenas anuncia o que caberá a todos. Não há pátria, não há fé, não há ideia capaz de proteger os espanhóis, os franceses e todos nós do horror ao qual estamos submetidos. A sentença está dada e nada poderá ser feito.

O grito mudo que abre a série Desastres é um emblema reiterativo que se atualiza a cada ano, a cada morte, a cada flagelo ocorrido pelo planeta. Nisto está a permanência de Goya, sua atualidade. Por isso que 'Tristes pressentimentos do que vai acontecer' é tão atual. Goya nos fala ao ouvido com esta gravura bicentenária. Em algum lugar do mundo uma imagem como esta pode estar se repetindo agora. E apenas observamos.

As gravuras Desastres 2 (Figura 4) e Desastres 3 (Figura 5), que dão sequência a série sobre a guerra retratam a agonia e a monstruosidade das ações humanas. A legenda de Desestras 2 nos diz: 'Con razon ó sin ella' ou 'com ou sem razão', em sua legenda. E Desastres 3 nos confirma: 'Lo mismo' ou 'O mesmo'. As gravuras funcionam como um espelho aterrador acerca dos atos violentos ocorridos durante os primeiros anos da guerra civil espanhola. Em Desastres 2 podemos observar soldados bem equipados com armas de fogo e baioneta atirando contra rebeldes descamisados armados com paus e pedras. Já no Desastre 3 observamos a revanche; rebeldes furiosos, possivelmente gente do povo espanhol, armados de faca e machado impõe aos soldados franceses a sentença brutal da guerra.

Com ou sem razão recebeu um tratamento gráfico centralizado por Goya que concentrou seu traço nas áreas centrais da cena, deixando a base e o fundo da imagem livres da gravação, com a chapa de metal protegida pelo verniz. Atrás dos personagens principais podemos ver que as escaramuças se desenrolam com mulheres, velhos e crianças sendo massacrados por soldados franceses, chamados por mamelucos, soldados turcos do exército francês de Napoleão. E a unidade do conjunto é dada pela linha de corte horizontal que vagueia dos pés dos personagens em primeiro plano ao bloco informe de personagens ao fundo. As imagens ao fundo intensificam o drama tratado em primeiro plano: todos morrerão, mas ninguém se rende!

A imagem central de Desastres 2 aparecerá na celebre pintura, 3 de Maio, pintada por Goya em 1814, quando da restauração espanhola e expulsão dos franceses. Em ambas vemos soldados uniformizados e agrupados de modo a se tornarem indistintos, tanto pela indefinição dos contornos, quanto pela impossibilidade de vermos seus rostos, o que os despersonaliza. Aconteceu na Espanha, mas poderia ter acontecido em qualquer lugar do mundo.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Na dupla figura dos insurretos espanhóis podemos perceber que mesmo em inferioridade de armas e feridos não se rendem. O que defendem? A pátria, o rei e a monarquia? Não é isto que aparenta. Defendem a própria vida e de suas famílias. O horror e a sedição bateram em suas portas. Quando nada mais resta até o mais pacifico dos cidadãos se levanta porque sabe que ele é a última esperança que resta a si próprio. Triste é o fim do império que desaba, maior é a angustia de seus cidadãos. Mesmo diante da morte não recuam.

Lo mismo, o Desastres 3 recebe por parte de Goya semelhante tratamento gráfico dado a Desastres 2. A cena possui ação centralizada intensificada graças a não existência de linhas no plano de fundo. A ação é trazida para o primeirís-simo plano, para a borda da gravura e a cena parece desenrolar-se a beira do abismo, efeito um pouco diferente do observado em Desastres 2.

Desta vez a revanche se impõe e os espanhóis aplicam o castigo aos franceses. Dominados e postos sob as botas dos espanhóis, os 'soldados da liberdade' imploram clemência, mas o que recebem é a justiça da guerra. O machado triunfa! A cena possui 3 índices de tensão em primeiro plano. A esquerda um rebelde espanhol montado sobre um soldado francês o apunhala repetida vezes. Logo a montaria será abandonada! Ao centro um soldado francês com sua mão esquerda erguida implora clemência para seu companheiro ao lado, na eminência da morte. Em vão! Ainda ao fundo, por baixo da mão esquerda do soldado suplicante em primeiro plano, vemos uma imagem que parece ser um guerreiro espanhol que está sobre um francês. Parece estar mordendo sua vítima da mesma forma que um cão raivoso. Não há limites para o horror! A direita, no centro da tensão que decorre na imagem, um insurreto espanhol está a ponto de degolar um soldado francês com seu machado insensível. Olhamos para sua face, para seus olhos e constatamos; nada o habita, nenhuma réstia de humanidade percebemos em sua expressão, apenas o ódio que cega e a animalidade que impera. O machado o conduz! Nada o fará retroceder, nenhum conceito abstrato, nenhuma norma de conduta social e de civilidade, nada! Apenas a execução de mais um oponente, apenas a lei marcial ditada por seu machado, máxima racionalidade presente na cena. Estamos perdidos!

Com ou sem razão, Desastre 2 e O mesmo, Desastre 3, possuem um efeito espelhado que soterra qualquer tentativa de criação de narrativa a qual fomos e somos submetidos cotidianamente; 'Nós e eles; O Bem contra o Mal, a democracia contra o terror! Nada mais claro e preciso do que presenciarmos a brutalidade face a face, de ambos os grupos em disputa. Mais ainda, Goya nos mostra que os executores das atrocidades da guerra são meros feitores, sejam mercenários ou populares, de determinações de poder. São meros açougueiros

que desossam os bois do fazendeiro! Imerso no 'calor' dos eventos o artista não tem tempo para problematizar as fontes de interesses em disputa, que são questões econômicas e políticas em sua centralidade, mas Goya faz algo crucial. Ele demonstra a irracionalidade da operação que engendra o conflito. Goya chega mesmo a demonstrar nos Desastres que pode haver racionalidade nas ações de poder que engendram o conflito, mas é uma racionalidade do mal que não é fruto da ignorância, de bruxaria ou de ingenuidade ou ainda de uma entidade maléfica, pelo contrário, é fruto de interesses claramente observáveis, de seres humanos tacanhos, mesquinhos e sediciosos por poder e riqueza.

Desastres 2 e Desastres 3 são imagens da bestialidade que a razão fria é capaz de construir. São monstruosidades que demonstram a capacidade da humanidade de realizar e executar o mal contra si mesma. São sintomas do que virá, do que presenciamos ao longo dos últimos séculos e continuamos a presenciar.

Considerações finais sobre um caprichoso desastre

Decorrido todo o percurso através dos Caprichos e dos Desastres de Goya, observando que me debrucei sobre algumas imagens das séries e não em todas as imagens que as compõe, podemos disto tirar algumas conclusões.

Primeiramente, observando o percurso das imagens, temos que Goya, foi um artista conectado a seu tempo. A constatação, um tanto quanto óbvia, traz em si revelações pertinentes acerca do caráter visionário de sua produção e do quanto reafirma sua permanência, dois séculos após sua passagem.

Sua grave doença, ainda hoje inexplicada, que o deixou surdo contribuiu para o aguçamento de sua percepção e sua criticidade a respeito do seu entorno, da sociedade espanhola e dos acontecimentos ocorridos na Europa do período, mas não diz tudo sobre o artista e sua obra.

Diante do que enfrentamos, na arte e na vida, no século XXI é possível pensarmos em um mundo sem Goya? É possível pensarmos em um mundo onde seus Caprichos e seus Desastres não façam sentido? Mesmo no mundo das infinitas possibilidades, nos nossos sonhos, Goya nos alerta para as dificuldades em se negar a animalidade e brutalidade humana conduzida por uma Forma econômica escravizadora e brutal, que condena milhares ao martírio e a chaga da pobreza e da ignorância. Um mundo de paz, de liberdade, igualdade e fraternidade nos parece impossível hoje, como também pareceu a Goya no início do século XIX. Ainda assim, tal como Goya nos resta a esperança, ou melhor nos resta a arte, como arma contra a injustiça e a opressão. O pincel sombrio, o desenho, a gravura sangrada podem se transformar em vídeo, performance, formas atuais do campo da arte, ou mesmo serem pintura, desenho e gravura,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

técnicas utilizadas por Goya, pouco importa. O que é relevante é entender os Caprichos e os Desastres de Goya como exemplares da mais alta arte já produzida pela humanidade cujas linhas traçadas nos orientam a não desistir e aceitar passivamente a ignorância fabricada, as guerras criadas por interesses escusos, a morte e a opressão tornados fenômenos industriais de massa sem nos insurgirmos, criarmos e fazermos arte. Genuína arte a favor da vida, da humanidade e da dignidade do ser humano. Um mundo sem Goya é hoje impensável e caso o fosse toda a arte estaria morta e soterrada pelo obscurantismo, pelas botas de um opressor sanguinário. Sempre tentarão, mas jamais calarão Goya. Seus Caprichos e seus Desastres permanecerão entre nós a nos despertar do sonho de uma razão fria e mecanicista que maltrata e mutila milhares todos os dias.

Agradecimentos

O autor agradece ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Mestrado e Doutorado PPGAV/UDESC e sua orientadora, Profa. Dra. Silvana Barbosa Macedo o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Escobar Pepe. Império do Caos. Pepe Escobar; tradução Renato Aguiar. — 1.ed. — Rio de Janeiro: Revan, 2016. 464p.; 23cm

Goya/ Abril Coleções; tradução de Mônica Esmanhotto e Simone Esmanhotto. — São Paulo: Editora Abril, 2011. 160p.: il.; 17 cm. — (Coleção Grandes Mestres: v. 14)

Levitsky, Steven, 1968. Como as democracias morrem / Steven Levitsky, Daniel Ziblat; tradução Renato Aguiar. — 1.ed. — Rio do Janeiro: Zahar, 2018.

Moniz Bandeira, Luiz Alberto, 1935 — 2017. A segunda guerra fria: geopolítica e dimensão estratégica dos Estados Unidos — Das rebeliões na Eurásia à África do Norte e ao Oriente Médio / Luiz Alberto Moniz Bandeira. — 4° ed. Revista — Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. 714 p.; 23cm

Museu do Prado. Obra comentada: Caprichos. Goya. Dibujos. "Solo la voluntad me sobra" https://www.youtube.com/watch?v=v7fqZEXKp7c&feature=emb_logo Obra comentada: Desastres. Goya. Dibujos. "Solo la voluntad me sobra" https://www.youtube.com/watch?v=ONI91k9pfjw&feature=emb_logo. Acessado em 30/01/2021

Todorov, Tzvetan. Goya à sombra das luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Nota biográfica

É artista visual, escritor, professor e pesquisador. Doutorando em Artes Visuais na Linha de Processos Artísticos Contemporâneos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Mestrado e Doutorado PPGAV/UDESC, (2020), orientado pela professora Dra. Silvana Barbosa Macedo (DAV/PPGAV/UDESC). Participação no grupo de pesquisa Articulações Poéticas. Linha de pesquisa: Processos Artísticos Contemporâneos. Orientadora: Silvana Barbosa Macedo, Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, (2020-). Cursando o Curso de Extensão/Especialização — Energia e Sociedade no Capitalismo Contemporâneo (2019 -) realizado pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, IPPUR/UFRJ em parceria com o Movimento dos Atingidos por Barragem, MAB.

ORCID: http://lattes.cnpq.br/4062109066478308

Email: serpaleandro36@gmail.com

Morada: Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Mestrado e Doutorado PPGAV/UDESC, Rua das Acácias nº 241, Areias, CEP: 88200-000, Tijucas, Santa Catarina, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A (des)figuração animalista da pintura de Sofia Torres: estranhamento e repetição

The animalistic (dis)figurement of Sofia Torres' painting: strangeness and repetition

LEONARDO CHARRÉU

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação de Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)/ Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais (CIED) Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Lisboa, Portugal. E-mail (institucional): lcharreu@eselx.ipl.pt

Resumo: A pintura de Sofia Torres incide essencialmente sobre a figuração de um imaginário animalista muito particular que, atravessado por um conceito base — o uncanny — obriga-nos a uma análise relativamente complexa e que, consequentemente, não pode esgotar-se na mera apreciação do virtuosismo técnico evidente. De facto, é o que parece vibrar num primeiro momento perceptivo e num primeiro contacto com as suas pinturas. O estranhamento e a repetição, no conjunto da sua obra, ainda curta, mas a apontar para caminhos instigantes, assumem-se igualmente como conceitos secundários que se articulam com o conceito principal. Resgatam e desafiam a pintura figurativa a sair de uma espécie de torpor representacional e a experimentar iconografias que nos inquietam.

Palavras chave: Pintura / Figuração / Uncanny / Estranhamento / Repetição.

Abstract: *Sofia Torres' painting focuses essentially on the figuration of a very particular animalistic imaginary that, crossed by a basic concept — the uncanny — obliges us to a relatively complex analysis and that, consequently, cannot be exhausted in the mere appreciation of evident technical virtuosity. In fact, it is what seems to vibrate in the first perceptive moment and in the first contact with her paintings. The strangeness and repetition, in the set of her work, still short, but pointing to instigating paths, are also assumed as secondary concepts that are articulated with the main concept. They rescue and challenge figurative painting to emerge from a kind of representational torpor and to experience iconographies that disturb us.*

Keywords: *Painting / Figuration / Uncanny / Strangeness / Repetition.*

Submetido: 25/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Sofia Torres (SF) é uma jovem pintora portuguesa (Porto, 1984) que vive e trabalha no Porto, cidade onde também leciona, sendo professora auxiliar na Faculdade de Belas Artes da universidade portuense. A pintura de SF, tecnicamente muito consistente, é devedora do interesse que, desde há algum tempo, tem por outros artistas, em particular pelo pintor belga Michael Borremans sobre o qual, inclusive, desenvolveu recentemente (Torres, 2018) escrita ensaística académica e sobre um conceito — o de uncanny — que tem merecido a sua atenção e servido de sustentáculo teórico-conceptual à sua pintura (Torres, 2016). Trata-se também de uma continuidade ou uma maturação dos seus estudos de mestrado (2009) e de doutoramento (2016). O seu imaginário animalista composto por cães, veados, cavalos (ou partes desses animais) dá visibilidade a um conceito que se define a si próprio como "o sentimento de algo ameaçadoramente estranho". Vemos na pintura de SF mais do que um virtuosismo técnico, que a aproxima, em alguns trabalhos (Figuras 1, 2 e 3) do campo da ilustração científica, também esse estranhamento de ver personagens "fora do lugar" (o cão ocupa, o lugar do veado ou do javali, como trofeu de caça). Trata-se de um imaginário povoado por muitos cães, muitos veados e outros animais. Talvez a repetição, assumida na pintura de SF, deva ser vista como uma estratégia para a crítica do modelo transcendente da representação; sendo vista, assim, como uma repetição do diferente, e não do mesmo (Malufe, 2017). Como constatou Deleuze, repete-se em busca de reencontrar uma suposta origem, que parece nunca ser alcançada e estar sempre em fuga. Repete-se porque, quer nos situemos no campo da semiótica visual, quer nos posicionemos na posição mais propositiva (a do operador estético, ou a do criador artístico) sabemos que em muitos momentos, não conseguimos chegar a uma significação específica, a uma ideia que se tem em mente e que se quer dar a conhecer. E daí uma espécie de retorno. Um devir daquilo que, no caso da pintura de SF, nos é estranho, parece bizarro e causa-nos um certo incómodo que não conseguimos explicar. E talvez a pintura sirva exatamente para aquilo que um dia disse Miró, numa das suas entrevistas finais: "a melhor forma de dominar os meus fantasmas é ... desenhá-los". Será pintura para uma espécie de expiação? Talvez. Mas não só.

2. Sobre o conceito central: Uncanny

A pesquisa prévia e a recente publicação académica (Sofia Torres, 2016; Sofia Torres, 2018) sobre o conceito central na sua obra, diz-nos que nada na sua pintura é fútil, nem desprovido de uma fundamentação teórica consistente. Consequentemente, não é um mero interesse especial por uma figuração

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

(obsessiva!?), que se baste a si própria, ou que demonstre uma habilidade técnica, aquilo que move o projeto artístico desta artista.

Artistas a trabalhar o conceito uncanny mapeados por SF (2016) atravessam o arco euro-atlântico (com excepção do japonês Sugimoto, nascido em 1948), sendo alguns mais mediáticos que outros. E entre eles, nem todos tomaram o uncanny como conceito central das suas obras. No entanto, artistas relevantes, como Louise Bourgeois (1911-2010) Joel-Peter Witkin (1939) e Christian Boltanski (1944), num momento, ou noutro, dos seus percursos artísticos, adentraram e expressaram os pressupostos que definem o conceito. Entre os nascidos nos anos cinquenta, Ron Mueck (1958), o mais mediático, Mike Kelley (1954-2012) Charles Ray (1953), Tony Oursler (1957), Luc Tuymans (1958), principalmente na escultura, utilizaram os princípios subjacentes ao uncanny, como bases teóricas orientadoras do seu trabalho. Os anos sessenta vão assistir ao surgimento uma nova geração e de artistas cuja obra vai despontar sobretudo a partir dos inícios da década de noventa do século passado, e que tem continuado neste, como Sarah Lucas (1962), Dinos Chapman (1962), Michael Borremans (1963), Damien Hirst (1965), Jake Chapman (1966), Gavin Turk (1967) e Nathaniel Mellors (1974).

Encontra-se dentro das primeiras duas décadas do século XX a génese do conceito uncanny. É justo mencionar a obra de um psicólogo alemão, que não virá a atingir a projeção de Freud, de nome Ernst Jentsch que, logo em 1906, escreveu "Zur Psychologie des Unheimlichen", na tradução para português, "A psicologia do estranho". Segundo Jo Collins e John Jervis (2008) este trabalho pioneiro parece ter sido publicado em dois números consecutivos da revista alemã Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift, precisamente nos Vol.8, (22) de 25 Agosto de 1906 (pp. 195-8) e Vol. 8 (23) de 1 de setembro 1906 (pp. 203-5).

Mas, como bem sinalizou SF (2016b: 67), serão os estudos Freudianos que acabarão por se constituir como referência. Acabaram de comemorar o século de publicação. Em fins de 2019 Sigmund Freud publica o (verdadeiramente) icónico "Das unheimliche", que se poderá toscamente traduzir para "O estranho" (Soares, 2019:11) e no ano seguinte, em 1920, publica "Jenseits des Lustprinzips", na tradução portuguesa "Além do princípio do prazer". Se este último texto é considerado mais importante no conjunto da sua obra, o primeiro não lhe fica atrás como obra essencial para a afirmação da psicanálise no computo das ciências humanas.

Sublinha-se também as origens literárias, ou pelo menos a influência da literatura, neste trabalho pioneiro de Freud, pois parece ter sido o conto "O homem da areia", publicado quase um século antes do texto de Freud, pelo autor

alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) o que terá inspirado a famosa teoria psicanalítica, ou pelo menos parte dela (Soares, 2019). Em suma, a Teoria Psicanalítica, os Estudos Literários e uma pequena parte do que poderemos considerar Teoria da Arte (como os fundamentos do surrealismo) radicam em elementos comuns, como o conceito de duplo, a ideia repetição (ou compulsão à repetição) o conceito de estranho (ou inquietante) para além do famoso complexo de castração, que ficou como um dos elementos mais distintivos da proposta freudiana.

O uncanny apoia-se então nesse sentimento de estranheza, de inquietude, que emana de muitos temas, que vai sustentar uma parte substancial da profusa narrativa literária (poética) e pictórica surrealista, como bem identifica SF nos seus estudos doutorais (Sofia Torres, 2016a), dedicando um capítulo e vários pontos subcapitulares a essa relação umbilical, assim como bastantes referências a essa cumplicidade, entre o uncanny e o surrealismo, na sua recente publicação académica (Sofia Torres, 2016b; Sofia Torres, 2018). Trabalhar com este/a partir deste conceito, significa situar uma realidade aparentemente banal, numa outra dimensão que corre paralela. O que se lê visualmente é ao mesmo tempo negado por detalhes que deixam de fazer sentido, após as leituras de segunda (e terceira, e ...) ordem, que sempre fazemos quando há algo na pintura que nos desacomoda. Ou pelo menos que se escapa de uma certa lógica superficial que tende a ver, na pintura figurativa, uma espécie de tempo congelado e de uma realidade identificada, cotada e posicionada em seu sítio natural. Ora o que transparece no uncanny e nos seus temas prediletos (autómatos, bonecos, manequins; membros decepados, o duplo, a morte) é, precisamente, a presença insinuante de uma realidade desarticulada, numa atemporalidade que nos desafia e, sobretudo, que nos parece extraordinariamente ameaçadora.

3. Figuração, estranheza e repetição como artifício, ou como estratégia?

Na pintura de SF, vemos com clareza o uso da repetição e uma temática figurativa recorrente do mundo animalista, com um especial pendor para espécies caninas. O cão, precisamente esse animal com essa característica tão peculiar — prefere a companhia do ser humano à da sua própria espécie — curtida por milénios de convívio e cumplicidade. Foi a temática escolhida por SF nos seus trabalhos realizados para mestrado (Torres, 2009) e que vão também constituir tema de projetos recentes. Segundo a artista:

> *Vivemos atualmente, numa época em que nem a ciência consegue especificar a diferença exata e rigorosa entre ser humano/animal, ou até mesmo entre vida/morte, e, muitos artistas contemporâneos escolhem utilizar representações de animais no seu*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *trabalho como metáfora de algo (...). De certa forma, a tentativa de descobrir o que é animal, conduz, não surpreendentemente, a uma maior compreensão do que significa ser humano* (Torres, 2009: 13).

A representação figurativa, numa análise meramente superficial, parece dar uma resposta plástica à ideia de repetição, estando implicado na própria noção de (re)apresentar, isto é, apresentar ou mostrar novamente, uma espécie de insistência (efeito de espelho) em algo, num modelo que pode ser tanto mais transcendente quanto mais nos interpela, nos inquieta e nos faz mover do nosso lugar de conforto interpretativo. No fundo, quando em pintura repetimos uma temática, assumimos uma afirmação de algo que pré-existe e que de algum modo é imutável no seu significado. Algo que não se esgota numa unicidade presentativa e que precisa de uma sequencialidade (um retorno) e uma reiteração do "mesmo".

É um facto que "a repetição, submetida à lógica da representação, é aquela com que estamos mais familiarizados. Trata-se da longa tradição platónica de uma filosofia transcendente, calcada no modelo representacional, em que a repetição implica sempre no retorno (ilusório) do *mesmo*" (Malufe, 2017:159). No entanto, o que vemos na pintura de SF talvez nos aproxime de uma crença segundo a qual o movimento da vida possa ser suspenso a partir de uma visualidade, estranha, inquietante e que essa experiência que temos como meros apreciadores, ou testemunhas, desta pintura estranha, ainda assim nos resgate da inevitabilidade da morte, ainda que (claro) de forma temporária.

E o estanho, na pintura *animalista* de SF, é que vemos nela, como sinalizou pertinentemente Elisa Ferreira, num curto e incisivo texto de catálogo, o desconforto de "viver com a verdade de um óbito animado" (Ferreira, 2018: 3). Segundo Renata Cromberg a compulsão à repetição surge a partir dos textos freudianos "como manifestação da pulsão de morte, muda e silenciosa" (Cromberg, 2020:4). Vemos na pintura "Mataratos" (Figura 1) da série *Family Portraits* de 2016, esse olhar vivo, instintivo e animal, que contraria o estado de estranho troféu em que a figuração o mostra. Também vemos esse olhar nas pinturas das Figuras 2 e 3. E nesse sentido podemos falar, passe a redundância, (ou a "repetição") de uma figuração "des"figurada, no sentido em que não representa uma imagem expectável e a integra na sua lógica existencial. Pelo contrário, é-nos apresentada de uma forma inconveniente e, digamos, não muito convencional. Esperaríamos a cabeça de um javali, ou veado, não a do cão que os ajuda a caçar. Mas também nos parece estranho e, até, irónico, o ar absolutamente inofensivo (e não de predador/caçador) das espécies caninas "de companhia" representadas. Logo, existem num cenário claramente inapropriado, embora

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Sofia Torres, "Family Portraits #6 (Mataratos)", acrílico sobe tela, 60x50 cm, 2016. Fonte: Acervo fotográfico pessoal da artista
Figura 2 · Sofia Torres, "Family Portraits #4", acrílico sobe tela, 60x50 cm, 2016. Fonte: Acervo fotográfico pessoal da artista
Figura 3 · Sofia Torres. "Family Portraits #3", acrílico sobe tela, 60x50 cm, 2016. Fonte: Acervo fotográfico pessoal da artista

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · Sofia Torres. Still Wonder, acrílico sobre tela, 100x70cm, 2017. Fonte: Acervo fotográfico pessoal da artista
Figura 5 · Sofia Torres. "Leave me alone", acrílico sobre tela, 100x120cm, 2009. Fonte: Acervo fotográfico pessoal da artista

num primeiro relance se pareçam estranhamente encaixar nele. Na pintura animalista de SF "o cão mantém a identidade, como tal, tem uma alma aprisionada e desmembrada, refém de uma parede. É potencialmente um morto-vivo" (Ferreira, 2018: 3). E é esse duplo estado o que efetivamente nos incomoda.

Essa ideia de estranheza e de *des*figuração que as pinturas "Still wonder" e "Leave me alone" (Figuras 4 e 5) parecem apontar, com um escorrido liquefeito da pintura, mais no primeiro (bastante acentuado até) do que no segundo (apenas levemente apontado na orelha), inserem-se nessa lógica conceptual de base fundadora — o uncanny — e o que ele pressupõe, e não no simples artifício técnico pictórico utilizado. A desfiguração não está, portanto, na técnica pictórica, mas sim nessa retórica visual (os membros e os corpos decepados tão comuns na obra dos artistas atrás referenciados) utilizada com conhecimento de causa. Vemo-la na pintura de SF com a intencionalidade de quem conhece e estudou muito bem os pressupostos estéticos. Está aplicada em "Hoof of Caesar" (Figura 6) e em "Boys, boys, boys" (Figura 7), este último com uma escala monumental a relevar o trabalho. Não são meros artifícios técnicos, são antes persuasivas estratégias visuais que, há boa maneira deleuzeana, violentam o nosso pensamento. Obrigam-nos a pensar.

A *des*figuração na pintura figurativa de SF assenta em estratégias de espacialização baseadas na utilização de fundos neutros e monocromáticos que não nos permitem desenvolver grandes narrativas consequentes (não parecem ser necessárias) pois que o cenário se encontra reduzido a um mínimo de plano(s) correspondente a um espaço arquitetónico, vazio, em que apenas se vislumbra um ou outro ângulo de parede e teto, o que potencia o foco no tema pictórico.

Mas o que torna a pintura de SF original no seio dos artistas uncanny é a sua capacidade de impor na sua figuração uma espécie de *personalidade* humanizante que ressalta, em particular, nos seus cães. "Emana imagem canídea com roupagem humana" (Pinhão, 2018: 5) que desloca e desacomoda as nossas tentativas de construção de um significado mais tranquilizador. Se "Still wonder" nos enternece, já "Leave me alone" nos assusta e nos ameaça. Eis a estética uncanny no seu esplendor.

Conclusão

Se algo na chamada Escola de Londres e no movimento neofigurativo, (entre outros movimentos ao longo de todo o século XX e primeiras duas décadas do século XXI), vieram provar, no computo geral da arte contemporânea, foi que um suposto caminho da forma plástica artística visual, que se encontraria (segundo muitos críticos) em movimento inexorável em direção à abstração,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 6 · Sofia Torres, "Hoof of Ceaser", acrílico sobe, 60 x 60 cm, 2017. Download de https://www.sofiatorres.com/uncanny?pgid=je4r732q-c67bf218-f022-4a3a-9e10-95c4bcea9e98 (reproduzido com autorização da artista).
Figura 7 · Sofia Torres. "Boys, boys, boys", acrílico sobre tela, 200x120cm, 2016. Fonte: Acervo fotográfico pessoal da artista

afinal, tem encontrado em muitos artistas e respetivas propostas artísticas, uma espécie de interstícios, enclaves muito consequentes de experimentação que continuam a dar espaço e visibilidade ao que, no campo das artes visuais, vulgarmente se entende por figuração. A arte de Lucian Freud, David Hockney, Paula Rego, Michael Borremans, entre muitos outros, está aí para comprovar. Não se trata de uma figuração que se esgote em meros artifícios técnicos de representação, tão comuns em certas latitudes comerciais de gosto popular, mas antes uma figuração que nos interpela, nos inquieta e nos ameaça, em particular, relativamente àquilo que entendemos ser a tranquilidade simbólica de um mundo considerado normal.

A pintura de SF honestamente assumida dentro de premissas estéticas figurativas contemporâneas muito particulares, que constituem o uncanny, com um número significativo de intérpretes, artistas sublinhados e estudados pela própria pintora, tem esse condimento de uma evidente originalidade — uma *humanização* animalista interpelante — que constitui uma deriva singular no quadro geral de estranhamento que é a "marca d´água" deste tipo de proposta estética.

A repetição "canina" na pintura de SF e a sua temática animalista, à semelhança de processo artísticos literários, que podemos ver, por exemplo, em Samuel Beckett, não constitui apenas um procedimento técnico, inserido nesse imaginário popular que vê "todos" os artistas nessa obsessão da busca por uma suposta perfeição existente nas formas do mundo, antes procura veicular uma certa retórica estético-visual que faz parte de um projeto poético pessoal que parece ser mais amplo e que, talvez, ainda nem esteja na sua maturidade, mas apenas no início do seu caminho. Motivo para termos especial atenção ao percurso desta artista e às propostas que terá em mãos para nos interpelar e nos fazer deslocar dos nossos tranquilos lugares de conforto.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Collins, Jo & Jervis, John (2008). Document: 'On the Psychology of the Uncanny' (1906): Ernst Jentsch. In Collins, Jo; Jervis, John (eds.). *Uncanny Modernity: Cultural theories, modern anxieties* (pp.212-228). Londres: Palgrave McMilan. ISBN: 978-1-349-35539-6.

Cromberg, Renata Udler (2020) Cem anos de Além do Princípio do Prazer: Sabina Spielrein e a origem do conceito de pulsão de morte. ISSN 2447-2663. Lacuna: uma revista de psicanálise, n. 10: 4. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2020/11/09/n-10-4/>.

Ferreira, Elisa (2018). De anima & alma In AAVV Catálogo Exposição de Pintura de Sofia Torres, Do estranho. S/L: Galeria Ortopóvoa. ISBN: 978-989-20-8526-5

Malufe, Annita Costa. (2017). A repetição em Beckett e Deleuze, *Eutomia*, e-ISSN: 1982-6850. Vol. 20 (1): 153-171.

Pinhão, Afonso (2018). In AAVV Catálogo Exposição de Pintura de Sofia Torres, Do estranho. S/L: Galeria Ortopóvoa. ISBN: 978-989-20-8526-5.

Soares, Lenice Alves (2019). Das unheimliche ou o "estranho" de Freud. E-ISSN: 2525-4022. *Abusões*. Vol.10 (10): 9-39.

Torres, Sofia (2009). *O antropomorfismo na pintura: Um exemplo, o cão* [Dissertação de mestrado não publicada]. Porto: Universidade do Porto/ Faculdade de Belas Artes.

Torres, Sofia (2016a). *O uncanny como recurso estético nas artes plásticas* [Tese de doutoramento não publicada]. Porto: Universidade do Porto/ Faculdade de Belas Artes.

Torres, Sofia (2016b). O uncanny: um rizoma do movimento surrealista na arte contemporânea. In Brito, C. da R. & Ciampi, M. (Orgs.) *Proceedings of IXth World Congress on Communication and Arts COPEC* (pp.67-71). Guimarães: WCCA.

Torres, Sofia (2018) "O uncanny na obra de Michaël Borremans." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*, ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 9 (24): 154-167.

Nota biográfica

Leonardo Charréu é artista visual, investigador e professor adjunto no Departamento de Educação e Formação em Artes e Design da Escola Superior de Educação do Instituo Politécnico de Lisboa. Doutorado em Belas Artes pela Universidade de Barcelona, é membro integrado do Centro Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA) e do Centro Interdisciplinar de Investigações Educacionais (CIED). A educação artística em artes visuais, os estudos de cultura visual, as relações entre arte, ciência e cognição (ilustração científica) a pedagogia cultural, assim como os novos ambientes de aprendizagem e as metodologias emergentes de investigação baseadas nas artes, encontram-se entre os seus temas de interesse investigativo

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6761-6964

Email: lcharreu@eselx.ipl.pt / leonardocharreu@edu.ulisboa.pt

Morada: Departamento de Formação e Investigação em Arte e Design, Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Campus de Benfica, Estrada de Benfica 529, 1549-003 Lisboa, Portugal.

El camino, el proceso mental y creativo de Irene Grau

The walk, the mental and creative process of Irene Grau

LETICIA A. VÁZQUEZ CARPIO* & MARÍA VICTORIA MÁRQUEZ CASERO**

*AFILIAÇÃO: Universidad de Málaga, Facultad Ciencias de la Educación, Departamento Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Bulevar Luis Pasteur, 25, Código Postal. 29010 Málaga (España)

**AFILIAÇÃO: Universidad de Málaga, Facultad Ciencias de la Educación, Departamento Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Bulevar Luis Pasteur, 25, Código Postal. 29010 Málaga (España)

Resumen: En esta comunicación analizamos la apertura del concepto pintura en torno a la obra de Irene Grau, desgranando sus procesos creativos para llegar a conectar con sus intenciones e inquietudes que, como creadoras, compartimos. Grau desarrolla su trabajo a partir de relaciones que se establecen entre el color y el espacio, centrándose en elementos mínimos de la pintura como el plano, el color y el soporte. Analiza la señalética y los elementos cromáticos presentes en las ciudades y en los entornos rurales, para generar piezas pictóricas transeúntes. El caminar, el proceso, el color y la pintura se funden en piezas sencillas pero excepcionales.

Palabras clave: color / pintura / pintura expandida / caminar / entorno.

Abstract: *The aim of this research is to analyze the opening of the concept of painting linked to the work of the painter Irene Grau. We analyze her creative and her process to get a sense of her intentions and concerns, which we share as creators. Grau develops his work around the relationships between color and space, focusing on minimal elements of painting such as the plane, color and support. She analyzes signage and chromatic elements present in cities and rural settings, to generate passerby pictorial pieces. The walk, the process, the color and the painting merge into simple but unique pieces.*

Keywords: *color / paint / expanded painting / walk / environment.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 12/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Pintura, siempre

Vivimos un mundo de constantes cambios y continuas simbiosis donde surgen nuevas formas de conocimiento y comunicación, y la pintura no puede quedar ajena a estas variaciones. El arte debe actuar de manera abierta, sin excluir ninguna posibilidad creativa. En los últimos años la pintura ha mutado y se ha hibridado con otras disciplinas para convertirse en lo que es hoy: un lenguaje abierto lejos de encorsetamientos.

Si analizamos diferentes procesos pictóricos podemos afirmar que lo único que ha permanecido invariable a través del paso de los años es el término "pintura". Consideramos que todo lo que se dice y hace en torno a ella podría considerarse pintura, de modo que ésta se podría definir como la manifestación de una actitud, un posicionamiento que sitúa al creador en una constante búsqueda sobre el lugar que ocupa. "Desde Duchamp, el artista es el autor de una definición" (Broodthaers, 2005:534).

Grau (2016) afirma que la pintura, como cualquier convención histórica, se redefine y re-enmarca a cada momento creando nuevos márgenes espaciales y conceptuales. En ese sentido, anunciar su muerte o fin sólo responde a estrategias de legibilidad histórica. La pintura no muere, lo que mueren son los parámetros en los que la medimos, que están continuamente modificándose. La pintura es simplemente una palabra, no una técnica, y como tal es un término que está cambiando continuamente, esta era la razón por la que no se puede proclamar ningún fin verídico, porque la pintura como tal es siempre una nueva definición.

En esta línea Barro, (2013) apunta:

> *Si para Nam June Paik la pantalla de televisión era el nuevo lienzo, ahora los artistas digitales y los menos digitales (aunque es difícil no serlo en algunas de las partes del proceso de pintar, aunque solo sea para escoger imágenes de Internet o buscar referentes) tratan de estirar la pintura, de quitarle las arrugas.*

Y es precisamente el *repensar la pintura* lo que subyace de las piezas de Grau. Constantes hibridaciones, expansiones y nuevas formas de hacer y de habitar la pintura, que hace tiempo dejó de ser bidimensional y en su obra se convierte además en experiencial. La pintora se centra en el espacio y en la relación del cuerpo con la obra, así como en la construcción mental que se genera.

2. Irene Grau, el lenguaje pictórico y expansión de la idea

Irene Grau desarrolla su trabajo a partir de conexiones entre el color y el espacio, centrándose en elementos mínimos de la pintura como el plano, el color y el soporte, buscando nexos del entorno. La serie *Color field* (Figura 1) conecta las

Figura 1 · *Color field*, 2014-2015. Autor: Irene Grau. Fuente: www.irenegrau.com.
Figura 2 · *Esmalte sobre bastidor en paisaje*, 2014. Autor: Irene Grau. Fuente: www.irenegrau.com.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · *4 liters*, 2014. Autor: Irene Grau.
Fuente: www.irenegrau.com.
Figura 4 · *Construction season*. Vista exposición. Museo MMoCA, Madison. USA, 2018. Autor Irene Grau.
Fuente: www.irenegrau.com.

obras con el contexto en el que las enmarca, de esta forma, la experimentación pictórica le lleva a incluir la arquitectura y el paisaje, no como fondo, sino como campo que activa el juego cromático. Las piezas cromáticas bidimensionales situadas en el paisaje acaban desplegándose y proyectándose más allá del plano. La pintura vibra llena de vida en las superficies de color.

En estas piezas, Grau realiza una conjunción perfecta entre fotografía y pintura, siendo un ejemplo clave en la unión acción pictórica- acción fotográfica. Propone ciclos (casi juegos) que finalizan habitualmente en el hecho fotográfico, reflexionando siempre sobre el *quehacer* pictórico y los nuevos formatos de la pintura.

La serie *Esmalte sobre bastidor en paisaje*, (Figura 2) está compuesta por piezas móviles, que sitúa en lugares meticulosamente escogidos, en los que la pintura se relaciona con los colores del espacio, potenciándolos. Sus estructuras muestran el color en sí. Pintura nada más.

3. El color, pulmón de la pintura

La obra de Grau destaca por un uso del color inteligente y estratégico, conciso y rotundo. En ocasiones bebe de los clásicos en un homenaje a sus procesos *(color field* y Rothko o Alexander Rodchenko y *Color rojo puro, color amarillo puro, color azul puro* (1921) en su obra *4 litros*) (Figura 3). La propia artista admite que es fundamental a la hora de germinar cualquier proyecto, es el pulmón de la pintura. (2016)

La investigación rigurosa sobre el color como tema en sí, comenzó en el siglo XIX. Goethe tomó el color como constituyente aislado del arte en su Farbenlebre (Teoría de los colores, 1810). Analizó el potencial metafísico del color que estimulaba una respuesta emotiva. [...]Goethe abrió un camino, que posteriormente Kandisky, Yves Klein y muchos otros recorrerían. Existe un momento en la historia de la pintura en la que se empieza a ver que el color puede producir un efecto por su cualidad como color en sí. A partir de ahí el mero hecho de teñir un objeto le otorga un valor autónomo desconocido anteriormente. [...] El espectador, a partir de entonces, puede percibir la superficie con toda su intensidad, esplendor y espacialidad. El color se hace real como color y adquiere de este modo más realismo que en cualquier imagen de aquellos maestros clásicos conocidos por su precisión en la representación de la realidad. (Vázquez, 2016:76)

La definición "El pulmón de la pintura" nos resulta muy acertada no solo para hablar de su obra pictórica, sino a la hora de referirse a gran parte de la pintura actual. El recorrido del color, que hace que el espectador transite las piezas y las observe de una forma activa, permite una observación completa y experiencial. Este recorrido invita al espectador a vivir la pintura.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

4. El camino: la pintura hacia el infinito

Toda obra tiene una presencia física, una materialidad que la hace ocupar el espacio de una forma u otra. Barry (2004) remite a cómo durante años nos hemos preocupado por lo que sucede *dentro* del marco. Puede que esté pasando algo *fuera* del marco que se pueda considerar una idea artística. (Barry, 2004:78) Ese *salir del marco* alcanza su máxima expresión en la obra de Grau, que no solo se expande por el espacio, sino que nos hace como espectadores caminar junto a (y en) ella. Nos invita a involucrarnos y vivirla de una forma experiencial. Su pintura une lo performativo, el proceso y la experiencia en un todo.

En su obra *Construction season,* (Figura 4 y Figura 5) analizó la ciudad Madison y los códigos de aerosol presentes en sus calles realizados por los trabajadores de servicios públicos. Estos elementos, aparentemente aleatorios, son usados para localizar tuberías y cables. Grau recreó estas marcas de pintura y las situó en la sala del museo MMoCa, generando una ingeniosa instalación que mutaba con el paso del espectador y proponía, al fin y al cabo, dentro de un mismo espacio expositivo, un recorrido por cada uno de los visitantes.

Consciente de que el espacio expositivo es un instrumento artístico en potencia, Grau lo entiende como un material más de la pintura y explota las cualidades del contexto con piezas que conectan el exterior y el interior de la sala. Llevando el acto de pintar más allá del estudio y fuera del lienzo, repiensa el acto de pintar y el viaje en sí.

En la obra *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo* (Figura 6 y Figura 7) existe la posibilidad de experimentar parte de la obra, el viaje o el camino. Grau, (2016) afirma que:

> *Lo que buscaba era proponer la línea como elemento que alude por un lado al camino y al caminar y por otro a la idea de proceso mismo, y al final en una conjunción de ambos, al fin y al cabo, para mi caminar es un proceso que se integra en la práctica de la pintura. De hecho, paso muchas más horas fuera que en el estudio, casi todos los proyectos se me han ocurrido caminando, donde surgen nuevas conexiones entre ideas.*

Grau genera un mapa artístico extraído de la experiencia de caminar. Esta pieza está dividida en tres etapas cromáticas. En este proyecto, parte de la señalética de senderos que se clasifican según la tipología en rojo/ amarillo/ verde en función de la distancia. Convierte la galería en un territorio sobre el que se yuxtaponen y expanden tres recorridos geográficos y temporales.

Conclusiones: el camino de la pintura

Observamos como en todas estas obras, lo fotográfico y lo performativo está presente para reflexionar y repensar la pintura. Mediante el uso de otros medios, se respira un aire de pintura. Se genera un nuevo lenguaje plástico, que lleva a combinar diferentes técnicas, a instalar una sala por elementos casi escultóricos que remiten a la pintura, o a fotografiar con mirada e intención pictórica. Estas combinaciones son un ejemplo clave en su *acción pictórica*. Todo esto nos devuelve a la cuestión ¿qué es lo que define a una pintura? Grau, con respecto a este interrogante nos dice (2016):

> *En un primer momento me inclino a pensar que lo que determina una pintura es el uso del color, pero en un segundo momento me doy cuenta de que lo que determina que pueda o no estar relacionado con la pintura es la intención del propio artista. André Cadere dijo que sus bastones eran pinturas porque cada una de ellos partía de un sistema cromático, pero cualquiera hubiese podido defender que se trataba de esculturas. Creo que hay que ver más las historias particulares y las motivaciones individuales para decir que un artista trabaja desde un ámbito u otro y no tanto por lo que pueda parecer a simple vista.*

Martínez-Collado (2000) en torno a la obra de Almeida y su exposición *El cuerpo como Narración* declaraba: "Hay que invadir el mundo creando nuevos espacios, hay que invadir la pintura para que sea algo más que pintura". Y es que la pintura siempre es *más que pintura*. Barro (2014):

> *Irene Grau trabaja un espacio fronterizo a partir de una serie de juegos de ocultación y visibilidad. Es una pintura que se formaliza desde la construcción de la experiencia. Sombras, transparencias, proyecciones, pixelaciones, etc., aluden a una relación entre lo físico y lo perceptivo, trabajando el duchampiano concepto de lo infraleve como presencia mínima. Se trata de generar nuevos espacios y proyectar o revelar las potencias de un determinado lugar, algo que bien pudiéramos contextualizar a partir de artistas como Daniel Buren cuando trabaja con transparencias. El tema no es nuevo. En el pasado, la pintura con luz de las vidrieras salía proyectada en un todo.*

Así, hablando de "habitar los espacios", en una suerte de mestizaje visual, podemos enmarcar las obras de Irene Grau. Es una especie de acción- ritual con un ciclo vital claro: pintura, camino, montaje in situ, fotografía, de montaje y vuelta a empezar. Lo que queda de esa acción es el registro, un recorrido, una ubicación y una pintura con esa historia.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · *Construction season*. Madison. USA, 2018. Autor Irene Grau. Fuente: www.irenegrau.com.
Figura 6 · *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*. Installation views (3 stages). Ponce+Robles, Madrid, 2015. Fuente: www.irenegrau.com.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*. Installation views (3 stages). Ponce+Robles, Madrid, 2015. Fuente: www.irenegrau.com.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *Grau Reduce la pintura al máximo. A sus elementos primigenios. Se reduce al color. Como Buren. Grau trabaja cromáticamente los espacios vacíos. Con sus estudiadas comparaciones el color se hace visible como materia. [...] La pintura está presente también como lugar de reflexión. Grau es un ejemplo de cómo la pintura como pensamiento se palpa en la propia mirada, en la suya y en la que el espectador emprende ante su obra.* (Vázquez, 2016)

Y es que la pintura de Grau, late en la superficie de sus piezas y también en el corazón del espectador que, al transitarla, se deja envolver y se convierte en obra. La pintura continúa redefiniéndose y creciendo gracias a artistas como Grau que, de forma honesta y abierta, muestra sus procesos mentales y creativos, y emplea todos los elementos y estrategias a su alcance para continuar PINTANDO.

Referencias

Barro, D. Et al. (2013) *On painting, prácticas pictóricas actuales…más alla de la pintura o más acá*. Por un puñado de razones. De por qué la pintura no se secó. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM Centro Atlántico de Arte moderno. ISBN: 978-84-92579-39-6

Barro, D. (2009) *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser la pintura hoy*. La Coruña: Ed Arte Contemporáneo y Energía AIE- CACUF Artedardo, S.L. ISBN: 978-8492772001

Barro, D. (2014) *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*. Santiago de Compostela: Dardo. ISBN: 978-84-92772-47-6

Broodthaers, M (Ed) (2005) El arte del siglo XX vol II. Barcelona: Taschen ISBN: 9783822858295

Collado, A. Et al. (2000) *Helena Almeida*. Vigo: CGAC- Centro Galego Arte Contemporánea.

Foster, Hal. (2000) *Los manifiestos del arte posmoderno*. Texto de exposiciones, 1980-1995. Madrid: Ed. Ana María Guasch. Akal Ediciones. ISBN: 9788446011101

Grau, I. (2015) *The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje. La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo*. (Tesis doctoral). Universitat Politecnica de Valencia, Valencia.

Krauss, R. (1996) *La originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 9788491041344

Morris, R. (2004) *Anti-form*, Artforum, abril de 1968, en Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal, Madrid ISBN: 978-84-460-1175-0

Vazquez Carpio. L.A. (2016). *Revisión de la idea de pintura desde una perspectiva contemporánea: Desdibujando los límites* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada. ISBN: 978-84-9125-643-4

Estrategias para revisar la noción de "lo real": materialidad fotográfica y construcciones tridimensionales en las prácticas de Ananké Asseff

Strategies to revisit the notion of "reality": photographic materiality and tridimensional constructions in Ananké Asseff's practices

LETICIA BARBEITO ANDRÉS

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes, IPEAL (Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano), C.P.: 1900, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Resumen: El trabajo se propone indagar en los procedimientos aplicados por la artista Ananké Asseff en dos piezas de la serie *Campos de realidad*. Aunque varios elementos hacen que las visualidades cumplan con el principio certificador del índex fotográfico, Asseff desenmascara la ilusión realista del paisaje a partir de ciertos mecanismos. Valiéndose de autores como Phillipe Dubois, Régis Durand, Dominique Baqué y Joan Fontcuberta, el escrito revisa las estrategias estéticas que cuestionan la noción de «lo real», pero al mismo tiempo, analiza los modos en que se establecen fugas de la tradición fotográfica en términos de encuadre, materialidad, montajes y vínculos con el espectador.
Palabras clave: fotografía contemporánea / lo real / espacio fotográfico.

Abstract: *This work aims to explore those procedures applied by the artist Ananké Asseff in two pieces of the series Fields of reality. Although several elements accomplish the certifying principle of photographic indexicality, Asseff uses certain mechanisms to uncover the realistic illusion. Based on authors such as Phillipe Dubois, Régis Durand, Dominique Baqué y Joan Fontcuberta, the present study revisits the aesthetic strategies that dispute the notion of "reality". As well, departures from the photographic tradition are analyzed as they are presented in the framing, materiality, edition and relation with the audience.*
Keywords: *contemporary photography / reality / photographic space.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introducción

Ananké Asseff es una artista nacida en Buenos Aires en 1971 que tiene una vasta trayectoria dentro del ámbito de la fotografía. Es reconocida por sus retratos y autorretratos, aunque su producción hacia el año 2007 comienza a expandirse, en un movimiento desde lo fotográfico hacia otras áreas, como las video-instalaciones o las tomas de paisajes previamente intervenidos. En el año 2017, las obras *Víctima y perpetrador* y *Ensayos de confianza # 1*, se despojan de todo registro de referencia fotográfica indicial y apelan al encuentro corporal y a ciertas experiencias sensoriales del espectador.

En líneas generales, podríamos decir que los escenarios sospechosamente despojados y cierto peligro o tensión latente, son elementos que identifican transversalmente a sus trabajos, trascendiendo la pertenencia disciplinar. Al mismo tiempo, la interpelación a un público participante, pareciera ser un aspecto fundamental en sus últimas búsquedas, relacionándose con los sujetos, en algunos casos desde la incomodidad de no poder ver con nitidez y en otros invitándolos a ingresar a un espacio construído y envolvente.

El presente escrito se propone analizar dos obras que integran *Campos de realidad*, una serie desarrollada durante varios años y que por ejemplo fue exhibida en 2016, en la galería Rolf Art, de Buenos Aires, en el marco de una exposición individual titulada *Soberbia*, con la curaduría del crítico peruano Jorge Villacorta. El evento estaba regido conceptualmente por una intención general que la artista venía encarnando desde el año 2004 en sus producciones y que -tal como lo expresaba la gacetilla de prensa- procuraba problematizar la dificultad de ver lo que no queremos mirar. En este caso, desplegar un estudio sobre *28 de Enero del 2009, Córdoba*, de la serie *Campos de realidad (I)*. (Figura 1) y *S/T*, de la serie *Campos de realidad (III)* (Figura 2) nos permitirá desentrañar las estrategias estéticas de la autora para relacionarse de forma crítica con el histórico vínculo entre la fotografía y lo real.

2. Factores para descifrar la relación de lo fotográfico con lo real

En términos generales, las obras seleccionadas enseñan una imagen que pareciera cumplir con la exigencia mimética que atravesaba la fotografía en sus comienzos. Philippe Dubois en su libro *El acto fotográfico y otros ensayos* ([1990] 2008) establece etapas en la historia de la relación de la fotografía con «lo real». En el último período indica cierto retorno hacia el referente, ya no ligado al ilusionismo imitativo que identificó al medio fotográfico en sus comienzos, sino al carácter indicial: hablamos de la traza de un real. Según el autor fue necesario atravesar por la deconstrucción negativa del efecto mimético para poder volver

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Ananké Asseff. *28 de Enero del 2009*, Córdoba, de la serie *Campos de realidad (I)*. 2015. Fotografía enmarcada con pintura gris al 18% sobre el lado interno del vidrio-acrílico. 120 x 120 cm. Fuente: https://rolfart.com.ar/artists/ananke-asseff/ananke-asseff-campos-de-realidad-rolfart/
Figura 2 · Ananké Asseff. *S/T*, de la serie *Campos de realidad (III)*. 2015. Fotografía directa, impresión inkjet sobre papel fotográfico. 38 x 28 cm. Fuente: https://rolfart.com.ar/artists/ananke-asseff/ananke-asseff-rolf-art-16/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

a un discurso que propone la pregnancia de lo real pero sin la necesidad del analogismo visual, despojándose de la angustia del ilusionismo.

Las piezas analizadas muestran un paisaje, con las pautas conocidas y correspondientes al género, brindándonos información acerca de ese escenario natural y argentino. Inclusive el título de *28 de Enero del 2009, Córdoba* (Figura 1) parece develar datos crudos que sitúan específicamente a la toma. La nitidez domina la imagen, cumpliendo –en apariencias- con el principio de certificación del medio. Sin embargo, además de esa evidente claridad, existen otras decisiones formales que coquetean con la presentación de la fotografía como «natural», automática u objetiva, producto de una escasa intervención de la mano y de la voluntad de la operadora. Obviamente que esta cualidad se desprende de la naturaleza técnica interviniente en la génesis de la imagen, pero también estuvo históricamente ligada a ciertas evidencias estéticas, como las características del encuadre.

2.1. El punto de vista y el estatuto icónico del paisaje

Además de otros elementos que construyen la complejidad de la categoría, el encuadre contempla al punto de vista: "La posición, la inclinación, la óptica utilizada, etc, hacen del encuadre un dato revelador de alguien instalado detrás de cada punto de vista, que decide desde dónde mostrar eso que se dispone en la pantalla." (Russo, 2003). Jaques Aumont comienza el apartado *El punto de vista*, de su libro *La imagen* ([1990] 1992) enumerando que la categoría en cuestión puede designar tanto a la situación desde la que se observa una escena, al modo particular de considerar una cuestión o a una opinión o sentimiento a propósito de un suceso. De esta manera, nos invita a encarar el carácter poético y conceptual del punto de vista, postulando que el encuadre traduce un juicio sobre lo representado, lejos de los tecnicismos y las asociaciones forzadas de la semiótica.

Toda ejecución de una fotografía implica una construcción del espacio plástico y las organizaciones propias del encuadre al momento de la toma determinan la imagen:

> *El acto fotográfico somete al fotógrafo a una secuencia de decisiones que moviliza todas las esferas de la subjetividad. El fotógrafo es un personaje que piensa, siente, se emociona, interpreta y toma partido. Y que hace todo esto incluso sin darse cuenta. Aunque de una manera voluntaria se autoimpusiese un férreo código reproductivo, aunque el fotógrafo redujera su cometido a una voluntad de fotocopiar lo real, la misma asunción de ese código implicaría la acción de escoger.* (Fontcuberta, 2013:186).

Sin embargo, es posible descubrir cierta asociación del punto de vista frontal en particular con la consideración de la fotografía como un registro de una acción sin aparentes decisiones compositivas. Varios autores atribuyen esto a la configuración de una visión determinada por la altura de los ojos, sin "trucos" de picado o contrapicado. En consonancia, el director de cine norteamericano Howard Hawks a comienzos del siglo XX inauguró una estética fundada en mantener la cámara a la altura de la mirada del hombre, apelando a la conformación de un «estilo invisible». El encuadre para él, debía operar como una ventana abierta al mundo y el espectador debía identificar su mirada con ella.

Otra apuesta a la «neutralidad» en la mirada del fotógrafo fue encarnada por la vanguardia norteamericana *straight photography*, la cual -en un contexto de entreguerras- reivindicaba a la fotografía como medio artístico, sin preparar el tema o la escena a representar en las imágenes. Con representantes como Alfred Stieglitz o Paul Strand, este movimiento atribuía el sentido de «lo directo» a una relación estética con lo registrado que estaba basada fundamentalmente en el punto de vista de la toma. La entidad de ser "semejante" le ha permitido a la fotografía recorrer esas construcciones ontológicas vinculadas con lo real o lo verdadero, aunque según Fontcuberta, la imagen fotográfica, en verdad actúa como un *lobo con piel de cordero*.

Ananké Asseff en las obras abordadas se vale del estatuto icónico de la imagen fotográfica, cumpliendo desde el paisaje con las características que enumera Fontcuberta al revisar a James Borcoman, "extraordinaria densidad de pequeños detalles (...), exactitud, claridad de definición, delineación perfecta, imparcialidad, fidelidad tonal, sensación tangible de realidad, verdad" (Fontcuberta, 2015:27). A su vez, para reforzar las imágenes, la artista en su página web habla de *Fotografía directa de sucesos específicos en entornos naturales*. Es decir, que utiliza el término de «fotografía directa» para aclarar la ausencia de posproducción, entablando un vínculo in-mediato con la situación de la toma.

2.2. Procedimientos plásticos para dialogar con el paisaje: obturar es construir

Es sencillo encontrar la invitación a la reflexión acerca de lo real, ya que desde el título de la serie, Asseff convoca a ello, sin embargo, los paisajes aparentemente reales contienen alguna sección obturada. En las piezas de *Campos de realidad (I)*, genera cuadrados de pintura gris sobre el vidrio perteneciente al enmarcado y en *Campos de realidad (III),* pliega el papel fotográfico y enmarca los resultados. El gesto que une las series, es la obturaración de algunas de las partes y en todos los casos, ese procedimiento exalta la cualidad de la fotografía de ser

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Ananké Asseff. *28 de Enero del 2009*, Córdoba, de la serie *Campos de realidad (I)*. 2015. Fotografía enmarcada con pintura gris al 18% sobre el lado interno del vidrio-acrílico. 120 x 120 cm. Fuente: https://rolfart.com.ar/artists/ananke-asseff/ananke-asseff-campos-de-realidad-rolfart/

un objeto de la realidad. De este modo, según Asseff, se está cuestionando la objetividad documental del medio y la consecuente «inocencia» de la misma.

Así, ya no hacemos hincapié únicamente en lo representado al interior de la imagen fotográfica, sino en las características de su materialidad, la cual construye nuevas poéticas, no necesariamente desde la mímesis. Asimismo -a pesar de las variaciones según las series- en todas esas fracciones de ocultamiento del paisaje, se inventan nuevas superficies cargadas de otra representatividad. Por ejemplo, en *Campos de realidad (III),* lo que enseña mediante el plegado del papel, es el revés de esa imagen fotográfica y, por lo tanto, su condición de objeto bifronte. No sólo está negando el frente, sino que exalta lo que generalmente se esconde.

En la otra pieza (Figura 3), el cuadrado gris pleno no sólo anula, sino que también crea un nuevo espacio silencioso (o colmado de ruido), con sus propios códigos visuales. Entonces, además de obturar ese fragmento de figuratividad, gracias a su espesura acromática, propone algunas reflexiones a partir de las cuales podemos detectar, o bien un sobreencuadre, o bien un fuera de campo por obliteración. Al hablar de sobreencuadre, deberíamos considerar al cuadrado gris como un nuevo espacio inaugurado, como un límite que origina un campo dentro de otro más amplio, como una segunda situación dentro del conjunto. Lo que se afirma, en este sentido es que hay una parcela que no es únicamente negación u ocultamiento, sino, fundamentalmente, una nueva «realidad» ficcional.

Por otra parte, la arquitectura del campo fotográfico evidencia la existencia del fuera de campo, del recorte. Refiriéndose a los tipos de fuera de campo, Dubois (2008), describe al fuera de campo por obliteración como aquel definido por espacios neutralizantes, vacíos de contenido representativo, de cualquier forma y color, que cubren ciertas porciones del campo, borrando o enmascarando zonas particulares. Ese efecto puede estar incentivado por varias razones: desde productos del azar, paso del tiempo, censura o la simple y consciente ausencia representativa. La pieza referida evidentemente cumple con esta última condición.

2.3. La fotografía como objeto y las implicancias de la forma-cuadro

Más allá de lo representado en el paisaje, el marco se torna un factor clave, al develar a las obras estudiadas como entidades corpóreas instaladas en el espacio, con su realidad física y materialidad. Es precisamente en esa consideración de la foto como objeto, donde entendemos que se aloja una certera reflexión en torno a lo real y hasta podemos arriesgar que las piezas cumplen con varios de

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

los parámetros que Dubois utiliza para definir a la fotoinstalación y a la escultura fotográfica. Dice el autor que este tipo de prácticas -características del arte contemporáneo- suponen a la fotografía integrada

> *(...) a un dispositivo que la supera y le da su eficacia. Y la obra en su conjunto es el resultado de esa ubicación (...). Ésta siempre implica, (...) un espacio-tiempo de presentación bien determinado (un lugar, un marco, un entorno), un innovador-manipulador (el autor del dispositivo, que no necesariamente es el autor de las fotos), un espectador, blanco más o menos directo de la maquinaria (al punto de estar en ocasiones integrado como tal a la obra, hasta de ser su propio objeto), y una suerte de contrato (...) entre las diferentes partes.* (Dubois, 2008:262).

Todas las fotografías montadas pueden considerarse del mismo modo, es decir, como objetos concretos. Sin embargo, "pocas veces pensamos que una imagen ocupa un lugar físico entre nosotros (...) y en ocasiones la fisicalidad u objetualidad de una imagen es igual o más importante de lo que la imagen misma intenta comunicar" (Suter, 2010:187). La serie analizada destaca ese aspecto como vértice simbólico, para contribuir al juego retórico en torno a lo real. En este proceso, desmantela la neutralidad de los dispositivos de exposición, y tal como se refiere Dubois a ciertas producciones de los años noventas, lo hace valiéndose de la "...dimensión pragmática y objetual de la puesta en escena de las fotos" (Dubois, 2008:263).

Además, estos elementos dialogan con algunos conceptos que se derivan del análisis de Dominique Baqué sobre la configuración espacio-temporal de las fotografías dentro del arte contemporáneo en oposición al instante decisivo de Henri Cartier-Bresson. En este contexto, la autora desembarca en la noción de la forma-cuadro, según ella heredera del movimiento conceptual y planteada por la escuela Dusseldorf, creada por el matrimonio Becher. Lo que va a traer esta categoría en su génesis hacia los años ochentas es una revisión de la copia en blanco y negro, de formatos fijos (dice Baqué, de 30 x 40 cm.) y con intención humanista, que deposita toda la potencia de la imagen en el momento de la toma.

La forma-cuadro inaugura esa importancia otorgada no solamente a la génesis de la imagen, sino también a su modo de presentación, como un factor determinante en la construcción de sentidos. Constituye, además, una revisión en cuanto a las escalas, al trabajo con el color y a otros aspectos que quizás no se aplican directamente a las obras de Ananké Asseff, pero lo que sí definitivamente alinea las producciones con lo que describe y analiza Baqué es un devenir-pintura de la fotografía, no buscando la legitimación de esa disciplina consagrada (como ocurrió a principios del siglo XX) sino apropiándose de ciertas

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

herramientas estéticas que parecían no pertenecerle al medio, para revisar su propia extensión.

La forma-cuadro, que según Jean-François Chevrier es producto de la flexibilización de la visión fotográfica, estimula un tipo de relación acaso más activa con el espectador si la comparamos con la impuesta por la tradición. Al mismo tiempo, se supone que la forma-cuadro "(...) responde a los siguientes criterios: delimitación clara de un plano, frontalidad y constitución en clave de objeto autónomo" (Baqué, 2003, p. 45). Sin embargo, "no se trata de elevar la imagen fotográfica al lugar y al rango del cuadro (...), se trata de utilizar el cuadro para reactivar un pensamiento de fragmento, de lo abierto y de la contradicción, y no la utopía de un orden completo o sistemático". (Chevrier, 2007, p. 156). Con esas condiciones cumplen las series abordadas y como dijimos, su temperamento se asienta -entonces- en las posibilidades de la forma-cuadro.

Según Baqué (2003), en la fotografía plástica el acontecimiento como tal no cumple función alguna y eso la diferencia, por ejemplo de la fotografía de reportaje, para la cual lo esencial ocurre en el doble terreno de lo que acontece y de la actualidad. Asseff genera un contraste inquietante entre la nitidez de un paisaje de texturas definidas y planos segregados, con la obturación de una de sus partes. La sencillez para reconocer el paisaje confronta con la incomodidad de percibir un fragmento diferente que aparentemente oculta una porción del resto. Entonces, comienza el esfuerzo del espectador para poder examinarlas. Tal como sucede en las denominadas formas-cuadro, el cuerpo de quien observa se activa, debe moverse, pero sin necesidad de crear un ambiente tridimensional. La pasividad de quien mira, es interpelada para intentar ver un poco más y así, exige otra voluntad.

Consideraciones finales

Por todo lo expuesto, podemos decir que en las obras analizadas, la autora se vale de las caracterísicas ontológicas de la disciplina, enarbolando su carácter certificatorio, por un lado, y negándolo a partir de la ejecución de otros recursos. De este modo, lo connotado es infinito, polisémico, opaco, es decir que Asseff refuerza o poetiza sobre la afirmación de Fontcuberta que dice que la fotografía "Nos seduce por la proximidad de lo real, nos infunde la sensación de poner la verdad al alcance de nuestros dedos...para terminar arrojándonos un jarro de agua fría en la cabeza." (Fontcuberta, 2015:100).

Entonces, es preciso afirmar que las estrategias de la fotógrafa argentina para coquetear con «lo real» resultan eficaces, debido a la compleja trama simbólica que habilitan. Si bien a simple vista la obturación de los fragmentos

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

explicita el sentido general, si analizamos la trayectoria de su carrera, podemos observar que cronológicamente se da un movimiento desde la fotografía hacia afuera, mientras que en el mecanismo propio de cada imagen, lo extrafotográfico es lo que revisa a lo fotográfico, es decir, en una dinámica de afuera hacia adentro. El plegado del papel y los cuadrados acromáticos condensan la potencia de ese diálogo con la tradición del medio, contestando a la exigencia mimética que se desprende de la naturaleza técnica y es por ello que expanden lo fotográfico desde su im-pertinencia disciplinar.

Agradecimentos

Agradezco a la Universidad Nacional de La Plata por apoyar económicamente mi tarea de investigación a partir de las becas Doctoral y Posdoctoral. Asimismo, gracias al IPEAL (Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano) por brindar el marco institucional y alojar mi tarea como investigadora.

Referencias

Asseff, A. (2012). *Ananké Asseff: obra 1999-2012*. Buenos Aires: Ediciones Larivière.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós comunicación.

Baqué, D. (2003) *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Chevrier, J. F. (2007) *La Fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.

Dubois, P. (2008) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca editora.

Fontcuberta, J. (2013). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2015) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Navarrete, J. A. (2016). *Ananké Asseff: Soberbia. Rolf Art, Buenos Aires*. Disponible en: http://www.artealdia.com/Reviews/Ananke-Asseff-Soberbia.-Rolf-Art-Buenos-Aires

Russo, E. (2003) *Diccionario del Cine*. Disponible en: http://www.unpa.edu.ar/sites/default/files/descargas/Administracion_y_Apoyo/4.%20Materiales/2016/T223/Diccionario%20de%20Cine.pdf

Suter Latour, G. (2010). *Análisis teórico-práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*. (Tesis de doctorado). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Nota biográfica

Leticia Barbeito Andrés es artista visual y Doctora en Artes (FDA-UNLP). Es Profesora Adjunta de la cátedra Procedimientos de las artes plásticas y ayudante de Lenguaje visual 1B (FDA-UNLP). Dirigió la revista METAL (Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina), del IPEAL (Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano). Es becaria posdoctoral de la UNLP y categoría IV en el Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación. Integra el proyecto de investigación "Artes visuales contemporáneas latinoamericanas. Los vestigios formales del pasado en el presente". Ha participado en numerosas exposiciones como artista o curadora. Sus trabajos en la producción plástica, en la docencia y en la investigación teórica se basan en el grabado y el arte impreso, así como en las intersecciones entre la fotografía y otras áreas, desde un enfoque transdisciplinario.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5098-3752

https://scholar.google.com/citations?user=Todya0cAAAAJ&hl=es

Email: leticiabarbeitoa@gmail.com

Dirección: Facultad de Artes (UNLP), IPEAL (Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano), Calle 8 n° 1326, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Disecciones: práctica y deseo en la obra artística de Daniel Tejero Olivares

Dissections: practice and desire in the artistic work of Daniel Tejero Olivares

LETICIA FAYOS BOSCH* & BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES**

*España, Artista Plástica y Porfesora.

AFILIAÇÃO: Universiad de Zaragozam, Facultad de Ciencias Sociales y Humans de Teruel, Unidad Predepartamental de Bellas Artes (UZFCSH). C/ Ciudad escolar S/N Teruel, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, 44.003 Teruel, España. E-mail: lfayos@unizar.es

**España, artista plástico y profesor.

AFILIAÇÃO: Universiad de Zaragozam, Facultad de Ciencias Sociales y Humans de Teruel, Unidad Predepartamental de Bellas Artes (UZFCSH). C/ Ciudad escolar S/N Teruel, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, 44.003 Teruel, España. E-mail: palazon@unizar.es

Resumen: Daniel Tejero es artista plástico e investigador. Catedrático de escultura en la facultad de Bellas Artes Miguel Hernández de Elx y director del grupo de investigación "FIDEX", Figuras del Exceso y Políticas del Cuerpo, en la Universidad Miguel Hernández. Con una trayectoria de más de 20 años en las que ha realizado innumerables exposiciones, tanto individuales como colectivas, así como diversas publicaciones y simposios. Articulado por series, su obra ha evolucionado desde la preocupación por el cuerpo y las temáticas de sexo, género y sexualidad, hasta la celebración del deseo y de los placeres, siempre de forma ascendente y con una mirada abierta y holística. Sus líneas de trabajo han estado relacionadas con las identidades sexuales.

Palabras clave: género / sexualidad / identidad / escultura / dibujo.

Abstract: *Daniel Tejero is a plastic artist an investigator. Professor of sculpture at Miguel Hernandez de Elx Faculty of Fine Arts and director of the research group "FIDEX" Figures of Excess and Body Policies at Miguel Hernandez University. With a trajectory of more than 20 years in which he has made countless individual and group exhibitions, as well as various publications and symposia. Articulated by series, his work has evolved from concern for the body and the themes of sex, gender and sexuality, to the celebration of desire and pleasures, always in an ascending way and with an open and holistic gaze. His lines of work have been related to sexual identities.*

Keywords: *gender / sexuality / identity / sculpture / drawing.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introducción

Hablar de la obra de un artista que todavía sigue en plena producción, y en continua investigación, no es labor fácil. Aun así, con Daniel Tejero podemos ver cómo ha evolucionado su obra a través de sus diferentes series, tratando siempre temas tabúes, centrándose gran parte en desordenar lo ya ordenado por la sociedad.

Daniel Tejero vuelve la vista a la herencia Dadá, "y es en esa tradición donde empieza a indagar en las reelaboraciones controladas y enfrentadas desde una visión que busca al tiempo la paradoja y de la metonimia" (VV. AA. Catalogo Tesis y Paxis. De Soto, 2004, p.9). Su producción pasa por varias áreas artísticas, enfocándose en sus primeras producciones en la escultura, pasando por el dibujo y la instalación, hasta adentrarse en su último proyecto en la fotografía.

Trabaja sobre el juego y la necesidad de posesión. De manera formal, el uso de la instalación, la reconceptualización del bodegón, el objeto descontextualizado o el dibujo hacen que nos adentremos en la exploración de los lenguajes del deseo y consigue que el propio espectador genere su propio discurso. Su obra destaca, principalmente, por la apropiación mediante la copia hiperrealista de los espacios donde se desarrolla el placer, para hacerlos visibles mediante su transformación en dibujos totalmente académicos o científicos. Una manera de llevar al terreno formal y de estudio prácticas no normativas, de dotar de carácter inclusivo y normalizar todas las formas y prácticas no heteronormativas y outsider.

Daniel Tejero se apropia de la esencia de los objetos y su energía para convertirlos en objetos visibles del momento vivido. Nos muestra prácticas ajenas a la norma, como son las prácticas sexuales BDSM basadas en la sumisión y cuyo fin último es el placer sexual. Consigue así que el espectador se convierta en un personaje activo de cualquiera de los personajes que quiera tomar en el momento de la práctica, haciendo de sus obras y sus investigaciones un método de reivindicación y conquista social de los espectros más amplios de la condición humana en cuanto a identidad, sexualidad y placer se refiere.

En este artículo visitaremos algunos de sus proyectos, con el fin de construir un itinerario a través de su obra como reflejo de los temas que trabaja Daniel Tejero. Para ello partiremos de sus primeros proyectos, haciendo un recorrido cronológico, hasta sus últimos proyectos, el último de ellos todavía en proceso.

Entre algodones

La serie entre algodones se expuso en una muestra colectiva "Narración en tres tiempos" (Barón, Tejero y Zanon, 1999), en la que artistas de la misma generación se planteaban un recorrido por la memoria, los recuerdos, el silencio y

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · De la serie *Entre algodones*. Tela metálica y huevos. 1995. 13x20x31cm. Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.
Figura 2 · *Coches*. Acero damasco hojalata. 2001. 50x50x25 cm. Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.
Figura 3 · *Las 2.000 sillas*. de la serie *Arte de colección*. Poliuretano. 2004. PC. Medidas variables. Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.

la soledad, una serie de espacios comunes y habitados que cada uno abordaba desde su particular experiencia y vivencia personal. En el caso que nos ocupa, Tejero asalta esa propuesta desde un lugar conocido, cálido y acogedor, el nido, ese lugar que nos es tan hostil como necesario, que nos protege para luego expulsarnos y que genera en nosotros la huella y el recuerdo que a posteriori arrastramos por la vida hasta la muerte (Figura 1). En esta serie de esculturas, Daniel Tejero nos muestra esa candidez y dureza que comprenden los espacios propios, las cicatrices que nos dejan y las reglas a las que nos someten y que en el camino de la madurez hay que desaprender o corromper (Tejero, 1999).

En ese sentido, esta obra es el discurrir de la vida misma, el tránsito inevitable pero necesario para llegar al fin. Es la representación condensada de esos sentimientos tan difíciles de explicar, pero tan perceptibles en su obra.

Juega conmigo

Aquí, Tejero nos plantea, desde un punto de vista no sexista, unos "juegos de género" desde donde exponer la apropiación de la realidad y de la vida de una forma inconsciente, ya que la mirada de la infancia es ejercida a través del juego, la experiencia se adquiere jugando, sin prejuicios ni máculas. Es esta premisa la que emplea el artista para jugar con nosotros y, mediante la utilización de metáforas y simbolismos y de una estética que tiende un puente entre lo infantil y lo adulto, para de ese modo evidenciar el camino que se recorre, el juego de la vida, los ritos de paso y lo que sacrificamos en ese transitar para con nosotros mismos.

Es un juego a modo de terapia, en el que resolver y reflexionar a cerca de la soledad, los vínculos, los deseos o sentimientos. En la obra (VV. AA. Catalogo Tesis y Paxis), el artista encapsula y aísla en contenedores herméticos esos juegos de la infancia convirtiéndolos así en un universo, en recuerdo y en memoria (Figura 2).

Arte de colección y Art collection golf & beach resort

Esta serie está planteada por la necesidad del hombre de poseer. A través de ella Tejero nos acerca al coleccionismo de objetos, en este caso, artísticos. El consumismo se retroalimenta de bienes y poderes aparentes en los que ni siquiera hay espacio y tiempo para asimilar. El ser humano comete el estúpido error de robar, comparar, competir lo que en realidad debería ser compartido. Este afán por coleccionar y acumular nos remite a la necesidad de cubrir aquellas carencias afectivas que puede tener el ser humano (Figura 3). Daniel Tejero genera así piezas que hablan de coleccionar, de acumular, de mostrar lo que se

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

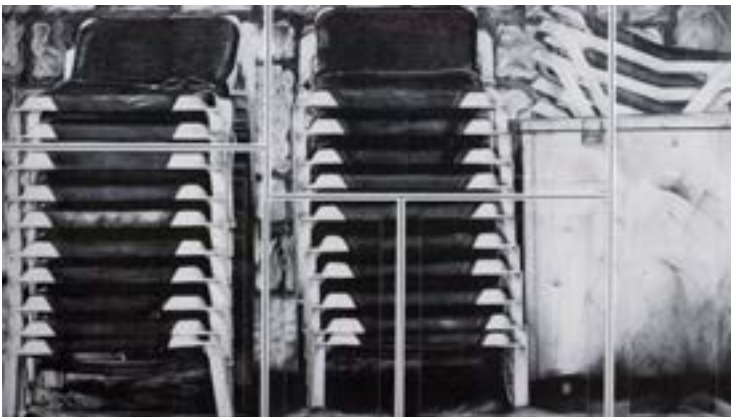


Figura 4 · Serie *Art collection gold & beach resort.* Porcelana, oro y travertino. 2005. 10x10x5cm. Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.
Figura 5 · *Lectuli litorales benidormenses II.* Grafito sobre papel. 2012-2013. 130x230cm. Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.

posee transformándolo en objeto artístico (VV. AA. Catalogo Tesis y Paxis. De Soto, 2004).

En la misma línea crea la serie "Art Collection Golf & Resort", un complejo inmobiliario de una calidad fuera de lo corriente. Centra su objetivo en los compradores españoles de nivel cultural alto o aquellos extranjeros que adquieren su segunda vivienda en busca del clima único de la costa mediterránea, donde poder gozar de la tranquilidad de la naturaleza que los envuelve buscando, por supuesto, exclusividad y elitismo.

En este proyecto Daniel Tejero creó una serie de bocetos de casas unifamiliares, acompañados por las esculturas de las mismas a escala, forradas con láminas de oro de 24 quilates o plata (Figura 4). Esta serie surge como una crítica a la actividad constructora de turismo residencial, llevada a cabo en los años 70 y 80, en La Manga del Mar Menor (VV. AA. 2000).

Confluvium benidormense

La contundencia en "Confluvium Benidormense" la encontramos en hamacas apiladas, muros empedrados, una caseta salvavidas, una pequeña isla y unos condones usados. Todo ello remite a una playa, pero en concreto se trata del Paseo de Poniente de Benidorm, zona habitual de práctica del *cruising*. "Esta práctica consiste en una búsqueda del placer sexual en determinados espacios llevados a cabo principalmente por hombres gays" (VV.AA. Confluvium Benidormense 2013, Sentamans, p.20). Este proyecto parte de espacios reales donde se realizan encuentros sexuales, sin ninguna finalidad de procreación. Se genera un apropiacionismo del espacio donde se despliega el placer y se transforma en una serie de dibujos en los que intenta que el espectador se adentre en la experiencia y pueda sentir ese deseo hacia lo prohibido (Figura 5). A partir de ese momento "se generan una serie de piezas que nos hablan de pornografía/ post-pornografía, castración, subcultura, biología, ciencia y sobre todo de los espacios del deseo en estado puro, reivindicando la visibilidad de un deseo sin socializar." (VV.AA. Confluvium Benidormense 2013, Tejero, p.29)

Se trata de una serie en la que hay una gran impronta del arte renacentista, debido a la utilización de la técnica del claroscuro, que define el volumen de las cosas en función de la incidencia de la luz.

Operatorium

Tras el salto cualitativo que supuso "Confluvium Benidormense" en cuanto a estética se refiere, ya que el empleo del claroscuro y del grafito van a convertirse en una constante reconocible en sus piezas y a la continuación o más bien

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

ampliación del espectro del placer, del deseo y del trinomio sexo, género y sexualidad eje vertebrador de su obra, nos encontramos con una apropiación del espacio. Pero, en este caso, no se trata de un espacio público que hay que conquistar, sino que esta vez, la conquista viene de la mano de la invasión de un espacio público en el que se expone un espacio privado, como es el taller del artista. Espacio en el que tienen lugar una serie de prácticas BDSM, de las que el artista deja reflejado en sus obras de grafito los restos de esas prácticas, las huellas del deseo, la combatividad de lo no normativo y lo subversivo... En definitiva, del placer en estado puro (Tejero, 2016).

La perspectiva pospornográfica de la muestra se basa en el hecho de no mostrar cuerpos, ni imágenes, sino un espacio vacío, un espacio apropiado por el artista. De ese modo, esta exposición que entronca perfectamente con la línea de investigación del artista, en la que se condensan la rebeldía y la reivindicación social para romper los límites y roles impuestos por la sociedad a través de la sumisión y la dominación, es decir, del "bondage" (Figura 6). Todo ello en relación a las tesis planteadas por Michael Foucault de estructuras de poder, control y orden social, amaestramiento, dominación y obediencia.

Arriba/abajo

A medio camino en la producción del artista que recopilamos en este artículo, y como nexo de unión entre, lo que podríamos apreciar como dos periodos diferenciados entre sí aunque intrínseca e inteligentemente conectados, en un ejercicio de evolución sostenida y ascendente, por un lado el binomio "Confluvium Benidormense" y "Operatorium" que configuran una estética relacionada con el uso del cuerpo como arma social y celebración del mismo y, por otro, "Arriba/Abajo" y "La memoria periférica", que constituyen dentro de la misma beligerancia latente y la misma fuerza social, un mirada de dentro hacia fuera, una toma de consciencia de la pertenencia y reivindicación a un entramado social y económico, que lejos de autodenominarse víctima, ejerce con orgullo la reclamación de saberse periférico y la demanda de ejercer ese estatus (Figura 7).

Así, "Arriba/Abajo" se cimenta como una exposición ejecutada ex profeso para la Capilla del edificio del Rectorado de la Universidad de Murcia. Una exposición documental y poética sobre la cuestión de lo "periférico" en la ciudad de Murcia que forma parte de un proyecto de investigación más amplio y dilatado en el tiempo titulado "La memoria periférica" y que tiene su precedente en el desarrollo propuesto y en el análisis de "Arriba/abajo" en Murcia.

La memoria periférica

Este último proyecto todavía se encuentra en fase de producción, por lo que damos las gracias al artista por dejarnos incluirlo en este artículo. En el presente proyecto, Tejero ha querido investigar sobre la intersección que se encuentra entre las categorías identitarias de los seres sociales (VV. AA. Amores ilícitos. Tejero, 2020, p.41). De cómo el poder hace uso de ellas, las castra y de cómo se generan estrategias de resistencia desde las identidades disidentes. En dicha investigación Tejero realiza un análisis de la etnia, la clase social y la nacionalidad como clasificaciones estancas y abarca la naturalización de la periferia como ámbito de visualización de lo diferente a la norma social.

Tal cual cita Daniel Tejero en la publicación de "Amores ilícitos. Diversidad, desigualdad y filiación", en su investigación parte de las siguientes cuestiones: ¿existe una naturalización en la etnia, la clase o la nacionalidad institucionalizada por el poder, paralela a la naturalización impuesta del género respecto al sexo binario y la sexualidad basada en las dos categorías anteriores? ¿Puede ser comparada la reivindicación de una periferia geográfica a la de los discursos reivindicadores de las identidades sociales ajenas al heterocentrismo? Y finalmente, de ser así, ¿qué papel juega esta periferia como conjunto común en los discursos reivindicadores de las identidades diferentes a la norma y a los discursos identitarios ajenos a la clase, la etnia o la nacionalidad? (VV. AA. Amores ilícitos. Tejero, 2020, p.45)

"La memoria periférica" es una serie artística abierta, que engloba una serie de proyectos artísticos concretos realizados ex profeso para la exposición, dependiendo del lugar y/o de las personas investigadas. Partiendo siempre de una batería de preguntas común en cada uno de los casos concretos:

¿Qué es para ti el poder?
¿Quién crees que tiene más poder que tú?
¿Crees que el poder da la felicidad?
¿Qué es para ti la dominación?
¿Qué es para ti la sumisión?

Cada una de las personas participantes en los proyectos vendrá acompañada por los datos de su edad, nombre, profesión y retrato o imagen. Como ya hemos nombrado es un proyecto que todavía se encuentra en proceso por lo que vamos a mostrar tres lugares en los que ya se han realizado las exposiciones relacionadas con el proyecto.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 6 · *07/092014//19:36h*. Grafito sobre papel. 2015. 114x65 cm. Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.
Figura 7 · *Izquierda*. Grafito sobre papel. 2018. 66x120 cm. Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.

Figura 8 · QR *Amores ilícitos*. Soporte audio. 2020. Imagen cedida por Daniel Tejero Olivares.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Genealogía doméstica:

Esta exposición se generó en Buenos Aires a partir del estudio de datos estadísticos desde el área de la sociología, adaptándolos a la creación plástica sobre la clase social, el género y la división del trabajo doméstico de la mujer en la Argentina de 2003, para hacer un estudio artístico paralelo de tres generaciones de mujeres de una misma familia en la España del siglo XX. Para ello empleó fotografía documental y creo un código QR para poder estar escuchando, en tiempo real, las respuestas que dieron estas mujeres a las preguntas que propone Daniel en esta investigación (Figura 8).

Posizione di confine

Esta vez, el proyecto fue llevado hasta una pequeña ciudad de Suiza, Cabbio una pequeña población de 207 habitantes, en el que se centró en identidades bastante diferentes entre ellas y con varios rangos sociales.

Ventotene

Ventotene es una pequeña isla de la región del Lacio. Tiene una población de 751 habitantes. Este proyecto se desarrolló en una residencia artística dentro del Festival de Arte Contemporáneo IN/SU/LA.

Beniatjar

Beniatjar es una pequeña localidad del sur de la provincia de Valencia. Este pueblo se encuentra a los pies de la montaña Benicadell y tiene una superficie de 11,4 Km cuadrados. En la actualidad están censados unos 220 habitantes. En este proyecto ha utilizado perfiles como olivicultor, psicóloga, panadero o cura, entre otros.

Conclusión

Finalmente podemos afirmar el carácter documental y de archivo en la obra y la producción de Tejero Olivares, una clara intención de registro de los espacios y de permanencia de la huella, no solo del uso explicito e implícito, sino del intencional y del buscado, un registro sensible de ánimos y espíritus. Una constante ineludible en su trabajo de investigación, y del que son fruto sus obras, es el uso de un apropiacionismo doble, por un lado, el empleo de técnicas clásicas como el dibujo y el claroscuro, y por otro la reivindicación de espacios públicos para usos disruptivos, una declaración omnipotente de la diversidad, la multiculturalidad y la inclusión. La defensa de lo proscrito y periférico, lo minoritario y lo íntimo elevado a la condición de necesario y plural.

Convirtiéndose así en un documento etnográfico actual, reflejo de la poliédrica realidad que nos rodea y de la que formamos parte a la vez, realizando un uso de los dispositivos culturales como ariete y acicate social. La lucha social no es una moda, es una necesidad.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Barón, Vicente, Tejero, Daniel y Zanon, Mª José. (1999). *Catálogo Narraciones en tres tiempos*. Diputación provincial de Huelva.

Tejero, Daniel (1999). *Catálogo exposición circuito de Arte Joven*. IVAJ. Valencia.

Tejero, Daniel (2016). *Catálogo Operatorium*. Galería Punto. Valencia. Proyecto de investigación de FIDEX.

VV. AA. (2000). *Catálogo exposición Puerto de las Artes. III Ciclo de Arte Contemporáneo*. Diputación de Huelva.

VV. AA. (2004). Catálogo exposición Tesis y Paxis. Diputación de Alicante.

VV. AA. (2020). Amores ilícitos. Diversidad, desigualdad y filiación. Universidad Miguel Hernández.

VV. AA. (2013). *Catálogo exposición Confluvium Benidormense*. Galería Kessler-Battaglia. Proyecto de investigación de FIDEX.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

"Imagine+": A obra como processo, rede de relações e múltiplas linguagens na produção de Ana Mähler

Imagine+: The work as a process, a network of relationships and multiple languages in Ana Mähler's production

LETÍCIA LAU

AFILIAÇÃO: Babilônica Arte e Cultura, Av. Mariland, 1184/térreo — CEP 90440-190, Porto Alegre, RS, Brasil.

Resumo: A proposta deste artigo tem como foco a produção artística de Ana Mähler e sua obra "Imagine+". A abordagem sobre o trabalho da artista baseia-se na visão de uma obra de arte contemporânea em processo que se constrói a partir das relações sistêmicas, das relações de troca de consumo, do conceito de mercadoria, além de apontar o engajamento da artista no sistema de arte local. Como resultado, observa-se uma obra complexa, com um processo que envolve múltiplas linguagens e engajamento do público, criada para borrar limites, com o propósito de transformação das pessoas e da instituição.

Palavras chave: arte contemporânea / pós-produção / relações sistêmicas.

Abstract: *The proposal of the article focuses on the production of the artist Ana Mähler and her work "Imagine+" — in Portuguese, it reads "Imagine more". The approach to the artist's work will start from the vision of a contemporary work of art in a process that is built from systemic relationships, exchange and consumption relationships, the concept of merchandise, in addition to pointing out the artist's engagement in the art system. As a result, there is a complex work, in a process that involves multiple languages and public engagement, created to blur boundaries with the purpose of transforming people, the institution, and the rules of art.*

Keywords: *contemporary art / post-production / systemic relations.*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

A proposta do artigo tem como foco a produção da artista Ana Mähler (Santa Cruz do Sul, RS, Brasil, 1982) e sua obra "Imagine+".

A artista dedica-se à sua produção artística desde 2010, com ênfase em pintura e projetos instalativos voltados para as relações entre espaço e espectador, bem como para a percepção do ambiente e do indivíduo. Recebeu o "Prêmio Aquisição" do "20º Salão de Artes Plásticas" da Câmara Municipal de Porto Alegre em 2014, e também foi selecionada no "22º Salão de Artes Plásticas" da mesma instituição. Expôs nos principais museus do estado e galerias de arte. Entre os destaques, estão as individuais "Siga a Regra de Ouro", no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), em 2018; e "Imagine+", no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), em 2020. Possui obras nos acervos públicos do MACRS, do MARGS e da Câmara Municipal de Porto Alegre; e em acervos privados de colecionadores locais e internacionais.

A obra "Imagine+" (2020), realizada no MACRS, na sede do IV Distrito em Porto Alegre, traz em seu título uma provocação, um convite ao sonho e ao desejo, além de buscar um engajamento junto ao público. "Imagine mais! Mais amor, mais transformação, mais gentileza, mais solidariedade, mais sonhos, mais sorrisos. Os desejos e as palavras possuem uma força poderosa que norteia nossas ações." (Lau, 2020). Assim inicia o texto de apresentação da exposição, referindo-se às palavras impressas em cartões dourados que ficam dentro dos módulos de mdf com folhas de ouro, protegidos por um invólucro de acrílico em cada peça instalada na parede do Museu (Figura 1, Figura 2 e Figura 3).

Cada palavra vem precedida do símbolo "+". Na visão da artista, as vinte e duas palavras escolhidas para esta proposta são mais que necessárias neste momento de pandemia da Covid19 (2020), sentimentos e ações que devem transitar pelo nosso cotidiano. Juntas, transformam-se em um pensamento que irradia energia positiva e provocam uma ação benemerente.

O conceito de transformação é o eixo principal da obra, seja do espaço e das ações, seja das relações interpessoais. O conceito de transformação dá origem à obra e permeia a sua evolução durante todo o processo. No primeiro momento, a artista depara-se com a necessidade da transformação da sua obra anterior, e o resultado é usado para revestir as paredes da nova sede do MACRS (Figura 1 e Figura 2), transferindo a elas o poder de transformação através da palavra. A transformação também ocorreu no momento em que as pessoas passaram a contribuir com esta ação e receberam como recompensa peças da instalação (Figura 3, Figura 4, Figura 5 e Figura 6). As palavras se deslocam para diferentes destinos, assumem novos significados que se transformam em ações e sentimentos.

Figura 1 · Instalação com 300 peças de 30x30cm cada. Fonte: Nilton Santolin.
Figura 2 · Instalação com 300 peças de 30x30cm cada. Fonte: Nilton Santolin.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Peça que faz parte da instalação. "Imagine+ (+Respeito)", 2020, a série "Siga a Regra de Ouro". Cartão, folhas de ouro em caixa de mdf com invólucro de acrílico, 30x30cm. Fonte própria.
Figura 4 · Cartão que substitui a peça adquirida pelo público através da loja virtual da obra. Fonte: Nilton Santolin.
Figura 5 · Performance de troca das peças por cartões assinados com participação do público. Fonte: Nilton Santolin

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 6 · Ação do público que adquiriu a peça pela loja virtual e participou do processo de troca das peças por cartões assinados com seus nomes. (à esquerda: Andréa Brächer; e à direita: Ana Mähler). Fonte: Nilton Santolin.
Figura 7 · Instalação em processo de transformação com substituição das peças por cartões assinados. Fonte: Nilton Santolin.
Figura 8 · Performance com retirada das peças vendidas e substituição por cartões assinados. Fonte: Nilton Santolin.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 9 · Loja Virtual www.imaginemais.anamahler.com. Acessada em 20.12.2020. Fonte: site do projeto.
Figura 10 · Instalação com cartões assinados pelos adquirentes das peças. Fonte: Nilton Santolin.
Figura 11 · Card para Instagram com chamada de pré-venda das peças da instalação. Fonte própria.

No Museu, a instalação sofreu outro processo de mutação quando cada palavra foi substituída pelo nome do comprador/doador, fruto de um gesto de generosidade. Sua presença dourada se desfez aos poucos (Figura 7 e Figura 8), revelando o resultado das articulações geradas pela rede de relacionamentos das pessoas envolvidas no projeto. Estas ações provocaram um movimento que pretende causar novas transformações na estrutura física do museu, proporcionando melhorias na nova sede e o restauro dos bondes históricos de Porto Alegre doados ao Museu pela Polícia Civil, instalados no seu pátio, que servirão como espaço multiuso e ação educativa.

A convicção na transformação através do poder das palavras colocou a obra em ação, constituída por: uma instalação com 300 módulos (Figura 1) que foram adquiridos pelo público; uma loja virtual (Figura 9); a ação da substituição das peças por assinaturas na parede (Figura 10); as ações de marketing (Figura 11) com foco no engajamento de pessoas e seus contatos, despertando a generosidade e o desejo de transformação do espaço. Sendo uma obra em processo e de construção coletiva, todas as ações aplicadas para o sucesso de seu objetivo foram absorvidas como parte dela.

A obra só atingirá sua completude quando a última transformação ocorrer de fato, ou seja, a restauração dos bondes e as melhorias na nova sede do Museu. Esta etapa ainda está em processo até o presente momento da escrita deste texto.

Minha abordagem sobre o trabalho da artista parte da visão de uma obra de arte contemporânea em processo que se constrói a partir das distintas camadas de sentido e processos que conectam relações sistêmicas das artes visuais, econômicas e sociais. Ela também revela as relações de troca e consumo, além de expor a fragilidade das instituições museais no estado do Rio Grande do Sul e também em grande parte do Brasil.

2. A obra como processo

A arte contemporânea faz parte de um sistema em que a legitimação da obra de arte ocorre através da articulação entre os agentes, as instituições e o mercado de arte.

Conforme Bulhões (2019), a autonomia da arte é regulada pelo sistema de arte através de crenças sustentadas pela sociedade inserida no sistema econômico capitalista. A maioria das crenças não se mantém com a arte contemporânea, que tem como característica principal a subversão e a transgressão. Estão em constante conflito e tensão com o sistema, uma vez que suas práticas se misturam na vida cotidiana, utilizando materiais, formas, circuitos, sistemas do cotidiano e o colocam em xeque quando são inseridos nas galerias, nos museus e nas coleções. "Desenvolvem, por um lado, ações que colocam em xeque a autonomia do

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

sistema de arte, mas por outro, têm necessidade de estar dentro dele, para serem reconhecidos como artistas" (Bulhões, 2019, p. [inserir número da página]).

Outro aspecto importante na arte contemporânea é o valor dado ao processo criativo e aos conceitos envolvidos. A execução das obras passa a ser mais importante do que a obra acabada, pois incluir o público no processo e promover uma experiência artística passou a ser um aspecto legitimado dentro do circuito.

A obra "Imagine+" tem o processo como parte essencial da obra que está atribuído a um conceito de transformação e provoca uma experiência artística propondo o engajamento do público para que ela possa existir. Nesse sentido, faz-se uso de uma rede de relações e de sistemas existentes para a obra circular, como uma plataforma e-commerce e o sistema de entrega dos Correios. Apropria-se, então, da linguagem do marketing e de estratégias do marketing digital, usando termos como "atrair, engajar e converter", bem como do sistema de compra e venda, quando opera a loja virtual que vai comercializar as peças da instalação. São assumidos processos comuns ao gerenciamento de loja, controle de estoque, pagamentos, contato com cliente, controle do caixa, orçamentos, compra de material. Além disso, "Imagine+" perpassa as atividades presentes no cotidiano e realizadas dentro do Museu, com o objetivo de arrecadar fundos e convertidos sob forma de doação ao MACRS.

A proposta da artista não vai contra a lógica do consumo, da troca de valores, da sedução, mas se apropria da estrutura existente em nosso cotidiano, de seus códigos e linguagens do sistema capitalista e o de compra e venda de obras de arte, para executar seu trabalho e gerar benefícios ao Museu.

Coloca em questão a ideia de objeto de arte, seu consumo tanto do valor simbólico, quanto do valor econômico, e ainda agrega a participação do público com seu engajamento, a ação e a experiência artística, ao proporcionar uma troca real e simbólica, além do compartilhamento da produção e da realização de sua obra.

2.1. Relações sistêmicas e interpessoais

A obra provocou uma movimentação dentro e fora do sistema de arte. O sistema de arte, segundo Bourdieu (2002), compõe-se por três instâncias: a produção, a circulação e o consumo. Caracterizado como: "conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da 'arte' de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico" (Bulhões, 1990:17).

Na instância de produção, a obra engloba diferentes linguagens: objeto de arte, instalação, performance, ação da loja virtual, ação da comunicação e ação da restauração. A instalação artística foi fragmentada em 300 partes, gerando peças fabricadas com mdf, cartões, folhas de ouro e invólucro acrílico, gerando um objeto artístico único. Neles, foram acolhidos palavras e sentimentos positivos precedidos do símbolo "+". Estes puderam ser adquiridos durante sua montagem, como estratégia de pré-venda e durante o período de exibição.

Ao observar os cartões colados na parede com o nome das pessoas que adquiriram peças da obra (Figura 10), nota-se o movimento e a articulação dos vários agentes do sistema de arte local e fora dele, revelando as conexões de cada participante do projeto e de pessoas que se engajaram na proposta. Participaram do processo gestores de museus e instituições culturais, galeristas, colecionadores, artistas, produtores culturais, professores e pesquisadores de arte, a secretaria de cultura do estado, Beatriz Araujo, e demais instâncias do MACRS, com a colaboração dos estagiários, da Associação de Amigos do Museu (AAMACRS) e dos conselhos. A ação também mobilizou membros da sociedade que sempre apoiam a cultura, pessoas das relações pessoais da artista e dos demais envolvidos com a participação das famílias, amigos, arquitetos e apreciadores de arte e da história da cidade, além de pessoas que pouco frequentam museus, mas que se encantaram com o propósito da obra, ampliando a rede de contatos. Logo no início, os contatos se realizaram com os mais próximos da artista e da instituição e, posteriormente, aumentaram para um engajamento no circuito, na cidade, até atingir um alcance orgânico provocado por estratégias de divulgação nas redes sociais. O ápice do engajamento ocorreu quando um influenciador de redes sociais realizou uma live na sede do Museu e adquiriu uma das peças vendidas. A partir daí, os contatos se estenderam para fora do circuito de arte e atingiram pessoas de outros estados do país.

A teia que se formou através do engajamento das pessoas com a obra expõe uma diversidade de público, com destaque para algumas pessoas que nunca tinham comprado uma obra de arte. Essa conjuntura também deixa transparecer a fragilidade da instituição museal, que necessita do envolvimento da sociedade e do capital público/privado para se sustentar, além de revelar o perfil econômico do público participante.

2.2 Relações de troca — intercâmbio entre o valor simbólico e o valor econômico

Inscrever a obra de arte em uma rede de signos e significações, ao invés de considerá-las formas autônomas ou originais, é saber tomar posse e habitar

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

os modos de representação e as estruturas formais existentes, conforme Bourriaud (2009). Caracteriza-se como uma obra de pós-produção aquela que possui como característica determinante o intercâmbio como objeto estético em si.

A obra apresentada nesta análise tem como prioridade o engajamento da instituição e do público para que ela fosse realizada, pois se trata de uma obra coletiva.

Ocorreu a participação do público a partir de uma troca de valores. Ao depositar o valor em dinheiro na loja virtual, o indivíduo recebeu em troca uma peça da instalação, podendo deixar seu nome como um colaborador da ação e da obra na parede do Museu, que, posteriormente, será gravado dentro dos bondes restaurados. Assim, sua participação também contribui para a construção da história do Museu, da cidade (com a preservação dos bondes) e da história da arte do Rio Grande do Sul, auxiliando a instituição com as melhorias da sua primeira sede própria. O que está em jogo não é apenas uma relação de compra e venda, mas de todo o valor simbólico que a ação representa.

A ação do cotidiano inserida na obra, embora esta seja parte da realização de uma obra de arte, ao incluir a etapa de produção e pós-produção, ou seja, a negociação com o Museu e com a Associação de Amigos, as reuniões, os preparativos, o transporte da peças, a montagem, os registros em vídeo e fotografia e a divulgação torna o processo de criação como parte dela. Tal constatação se assemelha com o posicionamento do artista Christo, que considera as negociações para a realização dos seus "empacotamentos" como parte da sua obra.

As instâncias do mercado de compra e venda de arte em geral são realizadas fora do ambiente institucional, como uma forma de proteção da obra para não se subjugar aos interesses capitalistas e em defesa da autonomia da arte. Neste caso, a própria obra, ou melhor, parte dela é comercializada dentro da estrutura física do Museu, embora tenha sido realizada legalmente via AAMACRS. São ações do cotidiano que foram apropriadas e trazidas para a esfera institucional.

Considerando que "o consumo também é imediatamente produção" (Bourriaud, 2009), a ação de aquisição das peças da instalação é perfeitamente reconhecida pela curadora e pela artista como parte integrante da obra. Conforme Bourriaud (2009:49), os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras, incluindo novas formas, trabalham um novo recorte das narrativas históricas e ideológicas inserindo seus elementos em enredos alternativos. É o uso do mundo que permite criar novas narrativas.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2.3. O papel da artista no sistema

Em julho de 2019, o MACRS recebeu um imóvel do estado do RS para ocupação da sua nova sede. O imóvel pertenceu ao Detran/RS e serviu como depósito de carros. O terreno foi limpo, sendo que os carros e sucatas foram removidos. Mas há ainda muitas adaptações no prédio para torná-lo adequado a um Museu. Esta é a primeira vez na história do Museu, com seu surgimento em 1992, que terá uma sede própria. Hoje, ele ocupa algumas salas na Casa de Cultura Mário Quintana, no centro da cidade de Porto Alegre.

Mähler atua para a melhoria da cena cultural local e contribui para a construção da história da arte do Rio Grande do Sul. Sob essa perspectiva, ela deixa de ser apenas uma artista-artista, como define Basbaum (2013), e vira uma artista etc., que vai além do seu papel de produtora do sensível e do objeto ou intenção artística, mas também se torna uma agente ativa dentro do sistema movimentando e engajando inúmeras pessoas das mais diversas funções. Tudo isso em prol do seu propósito, que também é um desejo coletivo dos agentes culturais da cena local.

"Produzir arte hoje é operar com vetores de um campo ampliado. Um campo que se abre ao entrecruzamento das diversas áreas do conhecimento, num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática da visualidade", (Basbaum, 2013:27).

A artista assume múltiplos papéis nesta obra: autora, criadora e produtora do objeto e das ações estéticas, vendedora, gerente de loja, mediadora, garota propaganda, social mídia e entregadora, mas ela também estabelece uma postura política em relação ao sistema de arte local, tendo ciência da precariedade das instituições museais, busca proporcionar recursos para melhorias na nova sede do MACRS.

Conclusão

Ao considerar a obra "Imagine+" como uma obra em processo, coletiva, engajada, e com múltiplas linguagens, torna-se uma obra de arte expandida onde a artista Ana Mähler nos convida para a reflexão sobre o papel da arte contemporânea como forma de proporcionar novos usos às estruturas existentes, além de nos situar sobre a obra de arte como parte do sistema e suas instâncias. Apropria-se dos sistemas vigentes para realizar seu propósito de transformação. Nos convida a imaginar mais e a acreditar na força e no poder das palavras como um caminho possível de transformação do meio em que vivemos e que devemos ser protagonistas das novas narrativas para juntos imaginar mais.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Basbaum, Ricardo Roclaw. (2013). Manual do artista — etc. 1. ed. — Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 264p. ISBN 978-85-7920-104-2.

Bourdieu, Pierre. (2002)." As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário". São Paulo: Companhia das letras

Bourriaud, Nicolas. (2009). Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. 1 ed. São Paulo: Martins Editora, 112 pp. ISBN 978-85-6163-511-4.

Bulhões, Maria Amélia. (2019).Arte Contemporânea no Brasil. Belo Horizonte: C/Arte, 128p. ISBN 978-85-7654-366-4.

Bulhões, Maria Amélia. (2014). "As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil". 1ed. Porto Alegre: Zouk.

Lau, Letícia2020. "Imagine +: A crença no poder de transformação através das palavras." texto de apresentação da exposição Imagine+, Porto Alegre: MACRS.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Arte pós-traumática: de Matisse a Carlos Asp

Post Traumatic Art: from Matisse to Carlos Asp

LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ*
& SANDRA REGINA RAMALHO E OLIVEIRA**

*AFILIAÇÃO: Professora e pesquisadora independente, Est. Cristóvão Machado de Campos, 6111 — CEP 88052-601, Florianópolis, SC, Brasil

**AFILIAÇÃO: Professora e pesquisadora na Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Esteves Júnior, 463/601 — CEP 88.015-130, Florianópolis, SC, Brasil

Resumo: Nesta comunicação apresentamos mais uma etapa de nossa investigação sobre a surpreendente trajetória de Carlos Asp, um artista nascido em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e radicado em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Desta feita, somamos uma perspectiva sobre sua arte que nos foi apontada pela crítica estadunidense Jean Bundy: considerando sua produção *trash*, Bundy comparou Asp a Matisse. Isto nos fez buscar os sentidos da *trash art* e da *precarious art*. E também nos fez analisar a interferência de patologias diversas no percurso de outros artistas, identificando alternativas encontradas pela potência criadora, quando traumas físicos impõem limitações ao corpo.

Palavras chave: Artes Visuais / Carlos Asp / Henri Matisse / trash art/ precarious art.

Abstract: *In this communication we present another stage of our investigation on the surprising trajectory of Carlos Asp, an artist born in Porto Alegre, Rio Grande do Sul, and based in Florianópolis, Santa Catarina, Brazil. This time, we add a perspective on his art that was pointed out to us by the American critic Jean Bundy: considering his trash production, Bundy compared Asp to Matisse. This made us search for the meanings of trash art and precarious art. It also made us analyze the interference of different pathologies in the path of other artists, identifying alternatives found by the creative power, when physical traumas impose limitations on the body.*

Keywords: *Visual Arts / Carlos Asp / Henri Matisse / trash art / precarious art.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Contextualização

Pesquisando o trabalho artístico de Carlos Asp individualmente, quando identificado o objeto de estudo em comum ficou evidente a oportunidade de enriquecer a reflexão juntando nossos esforços acadêmicos. Isto se deu após a publicação de um capítulo de livro intitulado "Carlos Asp: a poética do cotidiano", de Luciane Garcez, no livro *Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*, organizado por S. Makowiecky e R. Cherem, inicialmente consultado como fonte. Mas dada a riqueza de dados que oferecia, deu-se o início da parceria.

Deste último surgiu uma nova dimensão para o entendimento dessa produção artística caracterizada por singeleza e objetividade, reflexo da modéstia de Carlos Asp, atributo nem sempre encontrado entre artistas. Tais características vieram a se consolidar nos últimos anos. Nas discussões ensejadas na apresentação no *AICA Online International Conference* promovido pela Turquia, uma intervenção da crítica de arte norte-americana Jean Bundy, membro da AICA International Board, apontou alguma semelhança entre Carlos Asp e Henri Matisse. Referia-se Bundy, de um modo especial, aos trabalhos produzidos por Matisse durante sua convalescença, decorrente de uma séria cirurgia ocorrida em 1941.

O que possibilita tal paralelo? Conforme mencionou Bundy, Asp apresenta "*trash art as fine art*", ambas categorias da arte, a segunda, abrangente que é, compreendendo a primeira, fenômeno contemporâneo assim denominado. A partir daí nos debruçamos sobre o caráter *trash* do trabalho de Matisse e de Asp (ver figura 1 e figura 2), verificando que ambos tiveram, na sua biografia, um sério e limitante problema de saúde que parece ter determinado a opção técnica e, consequentemente, estética.

2. Breve Apresentação de Carlos Asp

Se de um lado Henri Matisse dispensa apresentações, Asp, apesar de premiado diversas vezes e de ter rompido as fronteiras do extremo sul do país com seu trabalho, o que nem sempre é fácil em um país das dimensões do nosso, graças ao seu desprendimento das coisas materiais, patente na sua arte, é pouco conhecido no Brasil.

Nascido em Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul (1949), além de artista visual, é pesquisador e professor de arte. Iniciou sua formação em Artes na década de 60; mudou-se para Florianópolis, Santa Catarina, onde concluiu seu curso na UDESC. Nos anos 1970, participou de mostras relevantes, recebeu distinções e prêmios, tendo trabalhos no acervo de vários museus importantes do país.

Figura 1 · Carlos Asp; Série *InÚTIL PAISAGEM*, 2013; Lápis dermatográfico sobre papel, caixa de medicação e bula. Fonte: imagem cedida pelo artista.
Figura 2 · Henri Matisse ; *Le Cirque*, 1947

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

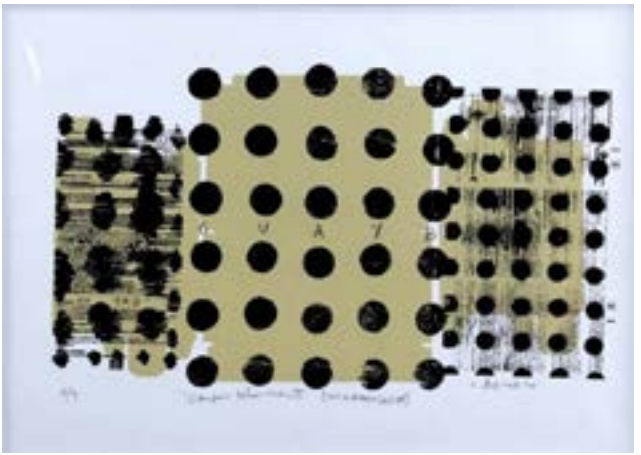


Figura 3 · Carlos Asp; *Campos (Guayba)*, 2008; Serigrafia sobre papel algodão; 30x42cm. Fonte: própria.
Figura 4 · Henri Matisse; *Monsieur Loyal*, 1947

De 1976 a 1978 foi cofundador do coletivo de arte Nervo Óptico, época na qual coletivos não eram comuns como hoje; etapa marcante de sua trajetória, conferiu-lhe visibilidade, já que o grupo deixou um legado relevante para a arte brasileira e é lembrado até hoje, tanto que em 2016, o prestigiado Centro Cultural São Paulo promoveu um evento em homenagem aos 40 anos do Nervo Óptico. O grupo foi precursor da contemporaneidade não apenas por ser um coletivo, mas por suas propostas inusitadas, anárquicas, que debochavam do *status quo*. Após a dissolução do grupo e mudança para Florianópolis, Asp continuou produzindo e ensinando arte, e participando de exposições locais. E em 2019 Carlos Asp foi homenageado pela Bienal Internacional de Curitiba, com uma exposição em celebração aos seus 70 anos de idade.

Foi em 2001 que se deu uma mudança radical na sua vida, decorrente de um grave problema de saúde: foi acometido por um AVE, um Acidente Vascular Encefálico, sendo então submetido a uma neurocirurgia. Ficou dias em coma. Daí decorreu uma lenta recuperação, bem como o consumo de medicamentos tão fortes quanto onerosos, um desafio a mais para alguém que vivia apenas da arte. Segundo ele, após o AVE, "[...] percebi que a minha audição estava melhor e as canções passaram a se sobressair, assim as letras e o som foram pensados como paisagens emocionais, os textos desenhados como paisagens, paisagens sintéticas". Música e paisagem, referências anteriores ao AVE, permanecem e se potencializam, fazendo do episódio trágico uma ponte para a sobrevivência.

A partir deste acidente, que se deu tanto em sentido real e metafórico, Asp passou a usar como suportes o papel rústico do verso das caixas de remédio desmontadas e abertas, formando figuras geométricas planificadas, e o papel de seda das suas bulas, onde as linhas em linguagem verbal também foram consideradas linhas visuais, virando elemento gráfico. Sobre eles usa a esferográfica, lápis dermatológicos, carvão vegetal, lápis de cor escolares. E como formas de expressão, inúmeros, incontáveis, infinitos círculos, primeiro muitos negros, depois vermelhos e de outras cores, organizados em ritmo regular, na maioria das vezes.

O período pós-traumático, em vários sentidos, inaugura o que ele chama de *campos relacionais,* nos quais, por meio de conjuntos de círculos, expressa ora campos geográficos opostos de sua infância, como as duas margens do rio Guayba (contendo o nome do rio gaúcho com a grafia ancestral), ora por meio das cores, os campos adversários do futebol gaúcho, o azul do Grêmio e o vermelho do Internacional; ora explica por meio de questões da física quântica o que seria o conceito de campos relacionais, de um modo objetivo: quando uma superfície se aproxima de outra e migram informações entre elas, é gerada uma terceira

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Carlos Asp; *LSDesignow*, 2011; Lápis de cor sobre papel — Caixa de papelão — embalagem de remédios; 19 x 19 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

Figura 6 · Henri Matisse; Coletânea de páginas duplas de *Jazz*.
Figura 7 · Henri Matisse; Capa de *Jazz*.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 8 · Carlos Asp; *Noite no Jardim*, 2009; Desenho com lápis de cor sobre bula de remédio. 28 x 15 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.
Figura 9 · Carlos Asp; *No quintal do Hélio — Costa de Cima, P.Sul*, 2009, Lápide de cor sobre papelão — caixa de medicamento. 16 x 16,7 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

superfície, imprevisível. A maioria dos círculos são negros, batizados por Asp de *black holes*, os quais remetem à ideia dos buracos negros em que se encontrava, física, financeira e, como se pode supor, emocionalmente (ver Figura 3).

Repeti-los à exaustão poderia ser um modo de vê-los de outro modo — e superá-los, um modo talvez de organizar seu pensamento errante na mais perfeita das formas, ou um modo de tentar conter seus pensamentos e ideias que saiam do seu controle, contendo-os na linha que se fecha e forma o círculo que ele busca incessantemente. A base visual de toda a produção desse período de inegáveis precariedades, portanto, é o círculo. A mais perfeita e simbólica das formas, para alguns, a representação da divindade, do sol e da masculinidade, também a mais sintética das formas. Uma das três figuras — juntamente com o triângulo e o quadrado — consideradas por Cézanne capazes de sintetizar todas as demais. De círculos também se utilizou Matisse após seu trauma pessoal, a cirurgia que o impedia de pintar (ver Figura 4).

Qual o verdadeiro motivo da criação desses trabalhos tão precários, no caso de Carlos Asp? Quem desconhece seus dramas pessoais poderia atribuir a outras causas. Certo é que desde que desenhava nas paredes de sua casa na infância, Asp acostumou-se a se expressar tanto com singeleza como com veemência. Depois, ensinando arte para alunos de poucas posses, muito os estimulou, mostrando não ser necessário comprar papéis e outros materiais importados e caros para fazer arte.

É sobre esse ser vagante mesmo quando entre quatro paredes, ou dentro do alcance das linhas de ônibus municipais, ou dentro de sua cabeça, com suas infinitas propostas visuais, que queremos refletir. Não sobre o artista premiado ou sobre o jovem contestador membro do Nervo Óptico; queremos pensar sobre um ser humano criador, mesmo submetido às mais drásticas provações. O que percebemos é que, como acontece na vida instável de muitos artistas, eles têm que se equilibrar entre o reconhecimento e a oclusão, o fausto e a pobreza, entre a glória e a obscuridade.

3. A precariedade como categoria artística

Cecilia Vicuña, artista chilena, apresenta seu processo iniciado em 1966 com a criação do que chama de *precarios,* instalações com objetos compostos de rejeitos, entulhos, vestígios cotidianos, entre algumas tapeçarias. Diz ela: "Chamei essas obras de *Arte Precária*, criando uma categoria independente, um nome não colonizado para elas. [...] Um objeto não é um objeto. É a testemunha de um relacionamento. Na união complementar, dois opostos colidem para criar novas formas". Embora possamos apontar similaridades com os campos relacionais

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

de Asp neste conceito, no seu todo percebemos diferenças: em Vicuña os vestígios como o lixo são o foco principal, visando a criar novas relações, novas reflexões, considerando-os portadores de memória, algo que também conta uma história. Em Asp, os vestígios contam sua história, mas isto está disfarçado, ou subentendido (ver Figura 5).

Vicuña cria formas a partir de referências culturais, onde tapetes e tecidos multicoloridos, falam de sua região, questionando os processos de memória e conservação, em suas palavras, "[...] a história, como tecido de inclusão e exclusão [...]". Asp, com o lixo de sua própria doença, parece querer libertar-se dessas memórias. A arte precária de Vicuña apresenta um cunho sociológico e político; a arte de Asp parece ser apenas biográfica, mas ao observador atento significa uma denúncia de ordem social e política, relacionada às condições oferecidas a um artista em nosso país, onde mesmo os incentivos acabam nas mãos dos já consagrados.

O termo *junk art* foi cunhado pela primeira vez pelo crítico de arte e curador britânico Lawrence Alloway (1926-90), em 1961, para descrever obras de arte feitas de sucata, trapos de tecido, madeira, papel usado e que tem reverberações também no movimento da *funk art*, na California. *Junk art*, *recycled art*, *upcycled art*, todas se referem a obras feitas com aquilo que no senso comum viraria lixo. E neste sentido, temos outra denominação, que é a *trash art*, uma espécie de sub área desta linha de criação com a matéria antes descartada, e cuja marca identificadora é o uso de materiais banais, comuns, do dia a dia, com artistas que em certos momentos vêm a trabalhar exclusivamente com lixo, ao contrário daqueles cujas obras contêm lixo apenas em adição a outros materiais.

A introdução do livro de Lea Vergine, *Quand les déchets deviennent art : trash rubbish mongo (*Quando o lixo se transforma em arte: lixo comum — 2007), desenvolve uma reflexão sobre a *trash art*, comentando que em museus e galerias de todo o mundo, vemos obras feitas com lixo, refugo, detritos, sejam doméstico, urbano, hospitalar, e quando nos deparamos com este "lixo" descontextualizado, não saímos ilesos, pois que estes materiais também são plenos de símbolos, significados, rastreiam percursos. Diz que o artista da *trash art* torna-se colecionador, amontoador. Não há fim, para este artista, em encontrar os materiais mais acessíveis para tornar a sua arte uma realidade.

A relação entre a obra e público é peculiar também. Os espectadores são reintroduzidos a algo que já haviam abandonado, aquilo que agora lhes mostra um outro lado, diferente de si mesmo, com outros significados. Artistas se tornam verdadeiros salvadores e colecionadores de resíduos da sociedade, criando um arquivo atencioso que carrega declarações fortes. A ideia de reutilizar,

reaproveitar, dar nova vida a algo que foi rejeitado e comumente seria jogado fora tem conotações práticas e psicológicas, pois cria um forte simbolismo, convida e desafia refletir sobre a experiência.

4. *Jazz*, de Matisse

Numa referência ao um estilo de música nascido nos Estados Unidos, caracterizado pelo uso de sonoridades e ritmos sincopados, improvisação, inspirados em musicalidades afro, como o *blues*, o *swing* e o *ragtime*, Matisse batizou o conjunto de parte da sua produção pós-traumática de *Jazz,* o qual foi publicado em livro, onde se incluem, além das reproduções de vinte pranchas com recortes feitos em papeis coloridos, reflexões sobre eles, escritas de próprio punho (ver Figura 6).

Riva Castleman (1992:7-18) esclarece na introdução o título, dizendo que no seu período de convalescença Matisse produziu vários trabalhos em *cut-out forms*, formas recortadas, e que mesmo com suas limitações, as imagens conservavam o ritmo e o movimento característicos de Matisse, determinados pelas curvas, sinuosidades e repetição de formas iguais ou semelhantes.

Nunca deixando de produzir, seus recortes resultaram em várias publicações, e *Jazz* apresenta uma seleção de temas diferentes, com predominância de referências ao circo.

Suas anotações transcritas acompanhando as imagens começam por uma série de autocríticas. Mas em *Jazz*, a marca de Matisse, seus arabescos, estão presentes tanto nas colagens como na sua caligrafia — que produziram palavras dançantes -, o que confere uma unidade visual ao livro (ver Figura 7).

5. Arte sobrevivente, fazendo sobreviver artistas

Se de um lado há uma categoria denominada *trash art,* que tem como foco a preservação ambiental, usando materiais recicláveis, de outro lado a *precarious art* assume um caráter de ativismo político, de protesto e resistência na defesa dos direitos de cidadania das diversas minorias, não necessariamente utilizando materiais descartáveis ou precários. Percebemos que há uma intencionalidade *a priori* em ambas, tanto na *trash art* quanto na *precarious art*.

Mas não é isto que encontramos na produção visual da fase pós-patológica de Matisse e de Asp, uma vez que a adoção de materiais, formas e técnicas singelas não se tratou de opções estéticas ou ideológicas, mas de condicionantes de doenças. Matisse teve um câncer intestinal que necrosou seus músculos abdominais, impedindo-o de ficar de pé e pintar. Asp, após ser vítima de um derrame cerebral e de um período de hospitalização, recuperou movimentos

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

gradativamente, em longa convalescença. Mas ambos se negaram a se entregar às limitações impostas pela vida, restrições, nos dois casos, de ordem motora; e, obstinados, ambos continuaram produzindo, do modo como foi possível: Matisse com recortes e colagens de papéis coloridos; e Asp, com desenhos e pinturas em bulas e no verso de embalagens de medicamentos desdobradas; no caso de Asp, além do imperativo físico, somava-se a ausência de recursos para a obtenção de materiais, os mais simples que fossem, como os de Matisse.

Percebemos também a marca do tempo e do espaço em cada um: nos recortes e colagens de Matisse, amparados por ditames esteticistas de sua época, segundo ele mesmo, apresentam memórias de imagens circenses e folclóricas, ao passo que o trabalho de Asp, desobrigado pela contemporaneidade a mostrar imagens limpas e bem acabadas, sua referência principal é a paisagem, interpretada com todas as possíveis licenças poéticas e por meio das mais variadas metáforas (ver Figura 8).

De modo algum é nossa intenção classificar os trabalhos de Matisse e Asp, aproximados pelo pensamento crítico de Jean Bundy, em uma corrente ou outra, *trash* ou *precarious art*; apenas trazemos estas categorias com possíveis similaridades para que possamos ampliar a reflexão sobre Asp e seu trabalho. O que mais se destaca em ambos são os modos de expressão determinados por limitações motoras, bem como a tenacidade para prosseguir criando.

A título de finalização

Poderia se extrair daí um paradigma para discutirmos a produção de determinados artistas, não apenas os da contemporaneidade, qual seja, o da arte pós-traumática (ou *post desease*)? Sabemos que Monet, devido à catarata, perdeu parte da visão, pintando até de memória; Degas, por sua vez, sofria de degeneração macular. Renoir conviveu com uma doença degenerativa, a artrite reumatoide, necessitando que os pincéis fossem colocados entre seus dedos deformados. Mas o caso mais emblemático é o de Vincent van Gogh, que todos conhecemos.

No Brasil, pouco se sabe sobre o sofrimento de Aleijadinho, alcunha autoexplicativa. Seu nome de batismo, Antonio Francisco Lisboa, é ignorado, embora seja o maior expoente da estatuária barroca brasileira. Acometido por doença que deformou seus pés e mãos, teve que trabalhar de joelhos; depois os cinzéis foram amarrados aos cotos dos braços. A identificação de sua enfermidade resta desconhecida, mesmo após a exumação de seu corpo, em 1930.

Parece evidente que a limitação motora intervém nos trabalhos artísticos, quando são artesanais, nem sempre reduzindo seu valor, mas podendo criar novos

padrões. Entretanto, surgem ainda várias questões: o artista acometido por algum mal, admite para si mesmo e para outrem suas lutas internas e frustrações em relação a arte que passa a fazer? Ou procura ignorar os efeitos da doença, fingindo ser uma nova fase? Ou tenta manter seu padrão visual, como os arabescos nos recortes de Matisse, de outro modo? Material descartável e figuras primárias foram a possibilidade descoberta pelo novo Asp, pós-AVE. *Trash* não por opção, mas por necessidade. Como se comportaram outros artistas? Como nós nos comportaríamos?

Em contextos, épocas, trajetórias e poéticas muito distintas, o que os une? A condição humana, em termos de limitações do corpo, decorrente de traumas físicos. E o impulso criador, inabalável.

Referências

Garcez, Luciane. 2019. Carlos Asp: a poética do cotidiano. In: Makowiecky, S.; Cherem, R. (ORGS). *Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*. Florianópolis: AAESC

Garcez, Luciane. 2019.Ramalho e Oliveira, Sandra. *Asp: ars, artis*. Florianópolis: AAESC

Matisse, Henri. 1992. *Jazz*. NY: George Brasiller,

Vergine, Lea. 2007.*Quand les déchets deviennent art : trash rubbish mongo*. Mila (Italie) : Skira

Vicuña, Cecilia. http://www.ceciliavicuna.com/biography Com acesso em 25 de novembro de 2020

Notas biográficas

LUCIANE R. N. GARCEZ é artista visual, professora, crítica de arte e pesquisadora independente. Doutorado em Estudos e Ciências da Arte pela Universidade Aix-Marseille, França (2016); fez pós-doutoramento na Universidade do Estado de Santa Catarina (2018/2019). Membro da Associação Nacional de Pesquisas em Artes Plásticas, Anpap. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, abca. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte, AICA. As suas principais linhas de investigação são Artes Viuais, História da Arte, Arte Contemporânea, a Gestão da Arte em plataformas.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7659-3362
Email: lucianegarcez@gmail.com

SANDRA R. RAMALHO E OLIVEIRA é professora no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC, doutorada pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUCSP (1998), fez pós-doutoramento na França (2001/2002) e foi Investigadora Visitante na Universidade de Girona, Catalunha, Espanha (2020). Presidente da ANPAP, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (2006/2007), é membro das Associações Brasileira e Internacional de Críticos de Arte. Pesquisa Semiótica Visual e Ensino de Arte.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6447-2096
Email: ramalho@ floripa.com.br
Morada: Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais, Avenida Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Uma empatia intersubjetiva pela liberdade criativa dos desenhos de Jorge Martins

An intersubjective empathy for the creative freedom of Jorge Martins' drawings

LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Unidade de Investigação LabCom.CA, Covilhã, Portugal

Resumo: Com apoio numa abordagem concetual do desenho, explicar-se-á como a procura de inteligibilidade objetiva e subjetiva, através da expressão poética, nos pode orientar para a empatia artística. A partir dos desenhos artísticos de Jorge Martins, numa meta-reflexão sobre a relação entre artistas, apoiada num ensaio concetual, clarificar-se-á como a empatia artística pode alargar o (auto) conhecimento subliminar e como este poderá contribuir para a libertação do processo criativo, tonando-o mais significativo, abrangente e profundo.

Palavras chave: desenho / intersubjetividade / intrassubjetividade / empatia / liberdade.

Abstract: *Supported by a conceptual approach to drawing, it will be explained how the search for objective and subjective intelligibility, through poetic expression, can guide us towards artistic empathy. Based on Jorge Martins' artistic drawings, in a meta-reflection about the relationship between artists, supported by a conceptual essay, it will be clarified how artistic empathy can expand subliminal (self) knowledge and how it can contribute to the liberation of the creative process, making it more meaningful, comprehensive and profound.*

Keywords: *drawing / intersubjectivity / intrasubjectivity / empathy / freedom.*

Submetido: 14/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

Jorge Martins (1944) dedica-se à pintura e, também, particularmente, ao desenho. Nesta área de expressão, destacam-se as suas exposições no Museu Marco de Vigo, no Museu de Badajoz MEICA, no Museu de Serralves, na Fundação Carmona e Costa e no Museu Pompidou.

Tendo como referência a prática artística de JM, esta abordagem será uma meta-reflexão, adotando a premissa de que a empatia artística entre artistas requer, ao nível individual, uma *intrassubjetividade* nas relações "objetividade do eu consciente — subjetividade do eu inconsciente" e, ao nível da partilha, uma *intersubjetividade* nas relações "subjetividade do eu — subjetividade do outro."

Em relação ao presente campo de análise, ter-se-á em consideração que, na primeira pessoa, se descreve e potencia a exploração de ligações (mais ou menos tácitas) entre a forma, o conteúdo (reflexo do pensamento do autor) e o processo (fenómeno de criação). Pressuporemos, também, que o processo criativo consubstancia, fazendo convergir, subjetivamente, realidades até então divergentes na sua objetividade. Sendo que esta aproximação acontece por via da sensibilidade, de tal modo que conteúdos antes desconexos se (re)conectem por profundas afinidades subliminares e conforme o estímulo de ação-pensamento da criatividade.

O processo artístico do desenho carateriza-se, particularmente, por permitir potenciar a exploração sensível das formas e, inerentemente, um diferente conhecimento acerca delas. Mais, será um processo (de conhecimento) onde se estabeleçam relações entre a interioridade do conteúdo, o processo de sua exteriorização e a forma daí resultante. Para além disso, o desenho vai além da inteligibilidade de caráter racional com que se diferenciam as caraterísticas objetivas do que aparente ser concreto. Mais do que tornar reconhecível a identidade física do percetível e mais do que permitir uma leitura do pensamento formal, o desenho artístico contribui para a consubstanciação da informalidade sensível numa forma que indicie um pensamento polissémico; permite o encontro de um sentido latente, embora indizível, associado ao que antes era inócuo; permite, com isso, criar uma ponte simbólica e subliminar entre realidades separadas pelo significado literal; numa palavra, cria uma inteligibilidade sensível. Repare-se que a possível inteligibilidade, se entendida na sua condição subliminar, simbólica e metafórica, contextualiza-se, como se referiu, num campo subjetivo, da intrassubjetividade e da intersubjetividade, portanto, extravasando a necessidade de reconhecibilidade objetiva da forma.

Assim, com a expressão sensível que é imanente à arte, o desenho suscita experiências subjetivas com que se procura um conhecimento mais profundo

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

do(s) eu(s), que se dá a um nível tácito, isto é, num plano do subconsciente e subjetivo, que dispensa a elaboração racional. Podemos evocar a ideia de Davidson (2003: 90) de que os pensamentos privados são propriedade de um sujeito que sabe que os tem de uma determinada maneira, mas que os outros sujeitos desconhecem; contudo, acrescente-se, essas subjetividades poderão deixar de ter essa qualidade privada quando se materializem numa representação que as tornem percetíveis e interpretáveis, mas, não explicáveis na sua literalidade.

Com estas premissas, a meta-reflexão que se apresenta pretende evidenciar o porquê e o como se experiencia a relação *intersubjetiva* entre os artistas. Isto é, procurar-se-á aprofundar, num sentido abrangente, em que circunstâncias se proporciona a *empatia artística* e de que modo se pode fundamentar a razão de nós, artistas, nos influenciarmos por outros artistas, ao ponto de reorientarmos os nossos projetos artísticos, num certo sentido, através da, vulgarmente, designada inspiração. Não esquecendo que esta reflexão, embora extrapolável para a pintura, teve como ponto de partida os *desenhos* de Jorge Martins, e foi influenciada pela sensibilização que os mesmos suscitaram.

2. O contexto da intrassubjetividade e da intersubjetividade

Na procura de uma certa (auto)consciência, o desenho, numa primeira fase, é elaborado num contexto íntimo, de *intrassubjetividade*, em que se percorre um espaço confinado à interioridade do autor, embora, num diálogo com o que da mesma se exteriorize no processo criativo. Quando este fenómeno acontece, a experiência deixa de ter esse caráter restrito, passando do fenómeno de intra-relação eu-eu para um fenómeno aberto, de intersubjetividade e de inter-relação com o outro, isto é, "eu — outro-eu." Estes dois tipos de relação são profícuos quando em complementaridade. Nestas circunstâncias, proporciona-se um outro olhar não só entre artistas, mas também do artista sobre si-próprio.

Na experiência individual, no processo criativo, o caminho pelo desconhecido — no espaço informal do inconsciente, porque destituído de formas e porque ocupado somente por energias caóticas ou memórias ocultas — é, numa primeira fase, uma experiência de (auto)conhecimento intuitivo no infra-nível intrassubjetivo eu-eu. Ou seja, o desenho começa por proporcionar um conhecimento introspetivo através do navegar pelos espaços (conhecidos e desconhecidos) de interioridade do autor. A partir da base de intrassubjetividade, facilita-se o desenvolvimento de uma empatia pelas suas próprias criações e, depois, as mesmas, eventualmente, suscitarão a empatia de outro(s) artista(s).

Relativamente a esta situação de criação, a ideia que desencadeia o desenho, mais do que preexistir predefinidamente, apenas se vislumbra com disposição

e motivação para germinar. A ideia, quando surja na representação, suscitará uma objetivação da subjetividade vivida pelo autor perante as dialéticas sistémicas consciente-inconsciente e objetivo-subjetivo. São estas dinâmicas que causam no autor a vontade de (re)formular a consciência de sua identidade através do processo criativo. Na realidade o artista terá a expectativa de através da arte convergir mais para a sua individuação. Mas, será com o acréscimo da interseção com as outras identidades (de outros autores) que consciencialização de si e do mundo se poderá tornar mais alargada.

Assim, a orientação para a individuação requer, a par da intrassubjetividade, a experiência de *intersubjetividade*, isto é, uma relação, entre as subjetividades dos autores, que supõe "abarcar esse campo 'entre dois' onde o sujeito, sem deixar de o ser, produz e produz-se como outro por ação da relação precisamente com outro" (Goldestein, *in*: Fiorini, 2004: 95). A intersubjetividade descreve uma inter-relação subjetivo-objetivo-subjetivo que consiste numa possibilidade de comunicação em que "o sentido da experiência de um indivíduo, enquanto sujeito, seja compartilhado por outros indivíduos" (Antunes et al., 2000: 91) e com que encurtamos o espaço entre subjetividades. Num sentido lato, com a intersubjetividade proporciona-se um novo conhecimento, na medida em que "se saberá depois de se produzir no fazer com o outro, um saber diferente do saber instituído como prévio" (Goldestein, *in*: Fiorini, 2004: 95). Sublinhe-se, todavia, que esta experiência, ao nível da empatia artística, não requer que os conteúdos latentes das representações se tornem manifestos/objetivos para que se estabeleça o entendimento sobre um desenho artístico. A qualidade artística vai além dessa objetivação.

A arte aproxima os sujeitos quando crie a *liberdade* de procura e de escolha de caminhos subjetivos para além da literalidade objetiva. Com a empatia artística, os artistas experienciam os espaços interiores na medida em que se intersetem e unam entre si. O resultado será um maior potencial criativo, em que se liberte e amplie o espaço interno do artista. Por outras palavras, diríamos que, quando uma representação nos desperte uma empatia artística cria-se a simbiose objetivo-subjetivo, desfazendo bloqueios racionais e, assim, aproximando-nos dos outros e de nós-próprios, alargando o espaço interior da sensibilidade.

O meio pelo qual a arte cria a empatia artística é o caráter simbólico (no sentido lato), pois é o que facilita a comunicação mais sensível e livre, num contacto mais direto entre a interioridade das almas. Repare-se que, como diz Jung (1935/2000: 273), embora não tenhamos vida simbólica, "só ela pode expressar a necessidade da alma". Na verdade, o entendimento tácito através da natureza simbólica da poética permite que formulemos um conhecimento mais alargado

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

do nosso Eu, ou um contacto, mais profundo e eficaz, com a nossa alma: princípio de contacto eficaz que Kandinsky (1912/1987) associa à "Necessidade Interior".

O contacto com a(s) alma(s), pelas vias subjetividades (a intrassubjetiva e a intersubjetiva) é explorada tendo como impulso a motivação criativa desencadeada na relação "eu — não-eu", nas dialéticas interior-exterior, consciente--inconsciente e interiorização-exteriorização. Ao nível da intersubjetividade, a criação constitui uma ponte entre o infra nível (do inconsciente de um autor) e o nível subliminar (de outro autor). Nesta experiência, entre as subjetividades (entre a de quem faz o desenho e a de quem o observa) resulta uma dinâmica — do movimento de aproximação-distanciamento e da variação de empatia de apego--desapego — que poderá potenciar a vontade e a (re)orientação do ato de criar.

A irracionalidade informal do inconsciente e a racionalidade da consciencialização da representação

A ordem dos desenhos resulta duma conjugação (de complementaridade) entre o objetivo e o subjetivo, que varia de pendor conforme os desenvolvamos segundo uma tipologia mais fiel à informação concreta e racionalizada — *pelos mecanismos de tradução racional da construção lógico-dedutiva* — ou segundo uma tipologia mais fiel a necessidades mais pessoais de expressão — *segundo motivações subjetivas e onde cabe a manifestação da irracionalidade*.

Entenda-se que o desenho supõe uma representação em que se projeta, simultaneamente, a sensibilidade, a subjetividade, a objetividade e a racionalidade — mas, para além disso, também se projeta a irracionalidade, ou melhor, a indefinição e a informalidade da mesma. Não esqueçamos que, sublinhe-se, essa irracionalidade se constitui, segundo Freud (1912/2001:162), por pulsões que não se tornam objeto de consciência; o que pode acontecer, seguindo o pensamento deste autor, é que a representação faça vislumbrar uma *ideia* ligada a essa pulsão irracional. Portanto — cientes de que as inquietações não têm forma nem dimensão, porque, como as sensações de outras naturezas, residem na informalidade de natureza orgânica, irracional e inconsciente — o que se torna vislumbrável é a ideia dessa sensação. Logo, as inquietações, não tendo forma, manifestam-se em indícios, configuráveis na representação possível (que depende intervenção da racionalidade). Aliás, a indefinição da sensação materializa-se na forma representada, de certo modo, dando visibilidade ao pensamento despertado pela sensação. No fundo a empatia artística facilita-se quando a sensação causa emoção e esta a necessidade de expressão.

No espaço vazio do papel (ou doutro suporte), o plano originário da representação será a irrealidade do nada que dê lugar à realidade formal. É esta

Figura 1 · Jorge Martins, Sem título, 1997. Grafite sobre papel, 70 × 100 cm.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

realidade o que absorve as sensações do inconsciente, isto é, a forma dá-lhes substância material. Na verdade, estes conteúdos inconscientes, não são absolutamente indefinidos. Mais do que isso, serão a iminência das imagens retidas numa memória profunda, que aspiram a ser conscientes, mesmo que delas apenas se indiciem ideias. Deste modo, a infinitude do vazio informal e do caos energético do inconsciente pode adquirir uma forma ao se transformar numa representação. Ao nível sensível, quando o desenho seja o resultado da manifestação da energia dos afetos, dos desejos, dos medos, etc., e quando tudo isto se circunscreva pela finitude de uma forma, configuram-se os limites da área do pensamento e da energia que o acompanhe. Mas estes limites poderão reabrir-se se, no seu processo de construção, se originar a harmonia interna, isto é, se se libertar a expressão estética da exteriorização de memórias e se estas se reconciliarem com o juízo crítico da razão.

Apesar do que se disse, no processo de representação, para além da expressão poder sensibilizar a razão da representação, ao configuramos a desordem da energia irracional que reside no subconsciente, incutimos na expressão sensível da forma uma certa ordem racional para que a representação adquira um certo sentido. Mais, para o encontro deste, também é necessária a influência da consciencialização, da sedimentação de memórias ou de uma arqueologia de experiências passadas — que se reconciliem com o presente quando a razão as oriente inteligentemente.

De certo modo, no desenho da Figura 1, talvez JM tenha procurado reconciliar a experiência orgânica da ação do movimento do agora com as memórias da experiência passada. Essas memórias talvez estivessem na profundidade do inconsciente e, presumivelmente, não terá tido uma ideia delas senão com a sua emergência na exploração do desenho. Certamente, convocando a libertação das sensações (ligadas às energia irracional do inconsciente) da ação processual, terá alimentado a vontade de procurar o sentido para as ideias latentes e para as formas que emergiram associadas à manifestação dessas sensações. Este livre fluxo criativo terá levado JM a uma certa arqueologia autobiográfica e a uma consequente catarse subliminar.

A expressão como libertação dos espaços restritos da racionalidade

O propósito de um artista poderá ser o de (re)encontrar a condição originária de ordem. Ou melhor, talvez procure o estádio de equilíbrio holístico, onde a sensibilidade se (re)concilie com a racionalidade, harmonizando as (aparentes) divergências de realidades. O que sugere que, num sentido lato, o artista deseje recuperar uma unidade entre a realidade formal, a realidade processual e a

Figura 2 · Jorge Martins, Uma história verdadeira, 2006. Grafite sobre papel, 120 × 160 cm.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

realidade semântica ou ação-pensamento-representação. A expectativa subjacente talvez seja a de *uma maior liberdade do pensar sentindo e de conhecer-se conhecendo*. O vórtice desta liberdade e desta consciência seria uma criatividade que extravasasse uma possível omnipotência racionalista.

Para o caminho de retorno à um certo sentido da génese, teremos o contributo do processo criativo que ative as dialéticas "racional-irracional", "subjetivo-objetivo", "espaço-objeto", "mente-corpo". Estas inter-relações dialéticas estabelecem-se quando, pela orientação criativa, a realidade energética se consubstancia na realidade material. Com a criação, a racionalidade pré-definida e pré-existente *a priori* pode reformular-se e dar lugar, *a posteriori*, a uma nova realidade, a uma nova e mais alargada consciência. Quando este processo descreva e ative uma reflexibilidade de harmonização "exterior (racional e objetivo) — interior (irracional e sensível)", abre-se caminho para a reconvergência em direção a uma liberdade ideal ou a uma consciência originária.

Na procura de aproximação às (im)possibilidades ideais, é necessário que o desenho permita uma manifestação expressiva — ao nível processual, formal e semântico — em que os medos e os desejos se possam resolver tacitamente, a um nível subjetivo e sem a censura do racional. Na verdade, a re-harmonização que se aspire possibilita-se quando pudermos exteriorizar o nosso imaginário sem direção nem trilhos pré-determinados e, como num sonho, livres das restrições racionalistas, ao ponto de que a objetividade das imagens se coadune com a subjetividade que lhe é subjacente.

Repare-se que o seguinte desenho (página seguinte, Figura 2) parece trazer ao plano da consciência, não personagens concretas mas sim, entidades com que JM terá tido experiências que possivelmente lhe terão desencadeado emoções que recalcou e, portanto, que ficaram retidas e congeladas pela censura do racionalismo, carecendo de sua reconciliação com o consciente. Pode-se inferir que, com a encenação deliberada de uma repetição simbólica das situações não resolvidas (como se uma peça de teatro se tratasse), JM terá retornado ao passado recuperando a sua harmoniza com o presente. Por ser uma representação simbólica, o desenho terá sido libertador — à semelhança de um sonho, embora, ao contrário deste, por convocatória deliberada dos resquícios de memórias que desejou reviver com recurso as representações que as fizessem reemergir livremente.

Tendo como exemplo este desenho (Figura 2), evoquemos Cassirer (1926/2001:42), quando diz que "a arte não pode ser compreendida como mera expressão do interior" nem "como reprodução das figuras de uma realidade exterior", em vez, disso, como revela o autor, a arte será uma fusão do subjetivo com o objetivo, de que resulte uma nova existência e um novo conteúdo. Ao que

acrescentamos, com este processo vislumbra-se um conteúdo mais significativo, idiossincrático e (tacitamente) consciente.

Conclusão

Sugerimos, então que, num primeiro plano, na base de uma *intrassubjetividade*, o desenho não se restringe pelos limites do realismo das formas que nos são exteriores nem pelos limites da natureza racionalista. Inversamente, o processo criativo requer que a experiência sensível no campo da realidade objetiva se torne livre através da imersão na infinitude das energias da subjetividade do inconsciente. O que não significa que a arte seja uma rejeição do concreto e racional; com maior ou menor intensidade, passamos sempre pelos caminhos racionalistas, desde que os submetamos à liberdade associativa de imagens, ideias e meios. A liberdade criativa aumentará se se gerar harmonia na reconciliação entre o racional e o irracional, entre o objetivo e o subjetivo, entre a consciência e o inconsciente, e entre o literal e o simbólico.

Explorada esta experiência subjetiva do eu, passa-se para um segundo plano com caraterística similares, na base de uma *intersubjetividade*, criando condições para: uma empatia pela experiência criativa do outro; uma abertura para diferentes vias de criação; um mais amplo, sensível, criativo e livre modo coletivo de ver e reformular a representação do mundo.

O que num artista se desperte (os sentidos, os afetos, as emoções e os sentimentos) através de uma intuição sobre as criações de outro artista constituirá a nutrição da motivação para criar novas incursões nas profundezas da alma. Neste contágio anímico desencadeia-se uma *empatia artística* com que os artistas adquirem uma maior harmonia afetiva, um estreitamento das distâncias que tenham que percorrer na interioridade de seu espaço interno (eu consciente e eu inconsciente) e em direção à dos outros (artistas). Nestas circunstâncias, a criação artística origina condições para a aproximação a uma certa essência da coletividade humana e de sua potencialidade nata de criar com *liberdade*.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Antunes, A., Estanqueiro, A., & Vidigal, M. (2000) *Dicionário Breve de Filosofia: vocábulos, correntes, autores*. Lisboa: Presença. ISBN: 972-23-1959-0.

Cassirer, Ernst (1926/2001) *A Filosofia das Formas*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1375-X.

Davidson, Donald (2003) *Subjetivo, Intersubjetivo, Objetivo*. Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-2085-6.

Fiorini, Leticia Glocer (Comp.) (2004) *El Otro en la Trama Intersubjectiva*. Buenos Aires: Apa Editorial e Lugar Editorial. ISBN: 950-892-206-0.

Freud, Sigmund (1901-1940/2001) *Textos essenciais da Psicanálise I: o Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*. Mem Martins: Europa-América. ISBN: 972-1-02740-5.

Kandinsky, Wassily (1912/1987) *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Dom Quixote.

Jung, Carl Gustav (1935/2000) *A Vida Simbólica*. Petropolis: Vozes. ISBN: 85-326-1941-0.

Nota biográfica

Luís Filipe Salgado Pereira Rodrigues é artista visual e professor na Escola Básica e Secundária de Infias/Vizela. Doutorado em Arquitetura/Ramo do Desenho pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa; Mestre em Educação Artística pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Licenciado em Artes Plásticas-Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. As suas principais linhas de investigação são as Artes Plásticas — em particular, o Desenho.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7288-5288

Email: luisfiliperodrigues@yahoo.es

Morada: Faculdade de Artes e Letras, Unidade de Investigação LabCom.CA, 6201- -001, Covilhã, Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Cláudia Matoos, cidadania universal através das imagens

Cláudia Matoos, universal citizenship through images

LUÍS JORGE GONÇALVES

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Ciências da Arte e do Património, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo: Este artigo propõe-se a analisar três pinturas da série "The Amazon Rainforest", da artista visual Cláudia Matoos. É um olhar, a partir de dois autores, do seu universo intelectual: Schiller e Kosuth. Do primeiro extraiu o conceito do artista como filho da sua época, do segundo da arte como filosofia em imagens. As suas telas expressam os rumos difíceis pelos quais a humanidade passa, com a vulnerabilidade das florestas e dos povos indígenas. Ela trabalha o conceito de "Conexões", ou seja, "o Pensar Local é também o Pensar Global." Esta série faz-nos sentir a crueza dos nossos tempos.

Palavras chave: Pintura / Floresta Amazónica / Conexões.

Abstract: *This article proposes to analyze three paintings from the series "The Amazon Rainforest", by the visual artist Cláudia Matoos. It is a look, from two authors, of her intellectual universe: Schiller and Kosuth. From the first she extracted the concept of the artist as a son of his time, from the second of art as philosophy in images. Her paintings express the difficult paths humanity is going through, with the vulnerability of the forests and indigenous peoples. She works on the concept of "Connections", in other words, "Local Thinking is also Global Thinking." This series makes us feel the rawness of our times.*

Keywords: *Painting / Amazon Rainforest / Connections.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

O artista é, decerto, filho da sua época, mas ai dele se for também, seu discípulo ou até seu favorito.
Friedrich Schiller

Estas palavras de Friedrich Schiller da Carta IX (2002:49-53) não são somente para introduzir o artigo, servem também para falar de Cláudia Matoos, na sua intimidade. Trata-se do nome artístico de Cláudia Matos Pereira, nascida em Belo Horizonte, em 1965, setenta anos após a fundação daquela cidade, que ocorreu em 1895. Corresponde à terceira geração (considerando cada geração com 30 anos) dos natos naquela *urbe* e descende, pelo lado materno, dos pioneiros da cidade (Gonçalves, 2017).

Por sua vez, o seu pai nasceu, em 1932, nas margens do Rio Amazonas. Com dez anos foi obrigado a abandonar aquelas paisagens, quando ficou órfão de mãe e fixaram-no no Rio de Janeiro. Nunca mais voltou à Amazónia, mas as memórias daqueles tempos foram contadas à Cláudia Matoos.

A par dessas histórias havia um contexto familiar materno, onde a arte dominava. Sua mãe era pintora e sua avó, pianista. Este contexto fez com que, diariamente, estivesse em contato com a música, os pinceis, os lápis, com as histórias de seu pai. Ela desenhava árvores e mais tarde, quando ganhou uma máquina fotográfica, as plantas eram o seu foco de atenção (Matoos, 2021).

A vida de Cláudia passou por Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Juiz de Fora, cidade onde acabou por se fixar. Graduou-se no ensino superior em Educação Artística, desenvolvendo, ainda, um trajeto pelo ballet clássico. Tornou-se pintora e professora de Artes Visuais, no seu percurso profissional.

Em seu itinerário académico, no mestrado, aprofundou sua investigação sobre Friedrich Schiller e elaborou a dissertação: "Schiller e a Arte: a beleza com elevação do homem rumo ao absoluto" (Pereira, 2007). Na continuação dos estudos prosseguiu no doutorado, em Artes Visuais, com a tese "Galeria de Arte Celina: espaço e ideário cultural de uma geração de artistas e intelectuais em Juiz de Fora (1960/1970)" (Pereira, 2015).

Em 2013, a artista fixou residência em Portugal. Esta mudança de latitude lhe proporcionou novos olhares (Gonçalves, 2017). Saiu do seu contexto urbano e do quotidiano brasileiro. As memórias de seu pai, sobre a floresta da Amazónia e sua importância global, as palavras de Friedrich Schiller, de "o artista como filho da sua época" e tantos outros autores e acontecimentos, ecoaram com mais força no seu subconsciente. Veio ainda ao seu pensamento, a sempre atual *Alegoria da*

Caverna de Platão e a necessidade que temos de fazer leituras inteligíveis, nas sombras desta caverna, que é o nosso planeta e o nosso quotidiano.

2. Amazónia transmitida à Cláudia Matoos

O seu pai, Antônio Matos Pereira, nasceu nas margens do rio Amazonas, na cidade de Óbidos, onde o grande rio é mais estreito. Apesar dele ter deixado aquelas águas, onde se banhava em tenra idade, as imagens da infância não deixaram de povoar toda a sua vida, mesmo nas modernas cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Juiz de Fora.

Foi no contexto destas metrópoles que Cláudia Matoos cresceu, com as histórias do Amazonas, contadas por seu pai. As narrativas desse rio e dessa floresta estavam sempre repletas de muita água, de uma grande simbiose entre humanos e natureza, de grandes árvores, bichos, que impunham respeito.

O rio era um espaço de liberdade, onde se mergulhava a qualquer momento. Estava envolvido por imensas árvores, que dominavam os céus e que guiavam os viajantes pelo rio. Eram árvores que abrigavam todo um universo de animais. As águas faziam surgir histórias que colocavam os humanos de aviso, acerca de bichos que as povoavam, como jacarés e cobras gigantes. Um jacaré chegou mesmo a comer um dos amigos de seu pai. Outra história, que se lembrava, relacionava-se com uma cobra gigante, que rondava uma canoa onde navegava, com outras pessoas, durante a noite. A cobra passava de um lado para o outro da canoa e os tripulantes, com uma tocha, com muito medo, tentavam afugentá-la. Outra recordação, de seu pai, era quando alguém ficava doente. Havia os curandeiros que utilizavam as plantas da floresta para os tratamentos, porque a Amazónia oferecia tudo para a sobrevivência (Matoos, 2021).

Cláudia recorda que, ao passear com o pai, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro (cidade onde ela viveu entre os anos de 1974 e 1977) e no Parque Municipal de Belo Horizonte, ele se recordava das plantas e da imensa floresta, identificando-lhe algumas espécies, através dos cheiros, das folhas e das sementes.

Para Cláudia Matoos, a Amazónia transmitida por seu pai é de uma ligação profunda entre o ser humano e a natureza. A floresta e o rio formavam uma união inata, como se não houvesse separação: "O meu pai acordava e já estava no rio, na natureza, assim como nós acordarmos e vamos para a cozinha. A floresta correspondia à uma conexão e à liberdade" (Matoos, 2021).

Essas memórias misturam-se com a necessidade da artista, de investigar sobre a Amazónia e de compreender racionalmente a importância daquele vital ecossistema para o equilíbrio do nosso planeta. O território do vasto município onde seu pai nasceu, em Óbidos, é a região onde vivem numerosas

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

comunidades indígenas, uma das quais, o povo Zoe, indefesos face à nossa cultura dominante.

A floresta amazónica é um ecossistema frágil, onde os humanos podem ter paulatinamente penetrado a partir de há cerca de 12000 anos, antes do presente. Não foi fácil a exploração humana daquele imenso bioma. Os humanos deixaram as suas marcas, as terras e as águas. Os sistemas biológicos associados modelaram as populações humanas que aprenderam, com o tempo, a retirar os recursos disponíveis para sobreviver. Criaram ainda, uma grande variedade de culturas humanas, adaptadas aos biótopos onde se instalaram, havendo ainda adaptações fisionómicas. A floresta tornou-se um modo de vida (Porro, 1995).

Neste vulnerável ecossistema, os humanos descobriram delícias como o cacau, o amendoim e a mandioca. No entanto, a sobre-exploração da Amazónia pode levar a desequilíbrios globais (Gilbert & Cox, 2018). Em Cláudia, há uma busca constante e reflexão sobre estas narrativas complexas que nos envolvem. As palavras das histórias de seu pai soaram, para uma compreensão além do visível. A arte faz parte deste processo de consciência universal (Patrizio, 2018).

3. Arte e Ciência são Livres

Friedrich Schiller escreveu estas palavras em 1795 e, no entanto, poderiam ter sido escritas nos nossos dias, porque nem a ciência, nem a arte são ainda livres nas sociedades ocidentais e continuam sujeitas a tentativas de coação. A qualquer momento, podemos cair na escuridão. Revelam a contemporaneidade do pensamento Friedrich Schiller. Cláudia Matoos viu neste filósofo que na educação através da arte e da beleza, haveria um caminho para o homem elevar o seu espírito (Pereira, 2007).

É na Carta IX, do conjunto de cartas dirigidas ao seu amigo, o Príncipe Friedrich Christian de Augustenberg, que o filósofo exprimiu algumas de suas ideias mais marcantes:

> *Arte e Ciência são livres de tudo o que é positivo e que foi introduzido pelas convenções dos homens; ambas gozam de uma absoluta imunidade em face do arbítrio humano. O legislador político pode interditar o seu território, mas nunca nele imperar. Pode proscrever o amigo da verdade, mas este subsiste; pode diminuir o artista, mas não falsificar a arte. Decerto, nada mais comum que o facto de ambas, ciência e arte, homenagearem o espírito da época, e de o gosto criador receber a lei do gosto judicante. (...) O artista é, decerto, filho da sua época, mas ai dele se for também, seu discípulo ou até seu favorito. Mas como o artista se resguarda das corrupções da época que o envolvem por todos os lados? Desprezando o seu juízo. Deve elevar os olhos para a sua dignidade e lei, não os baixar para a felicidade e necessidade. Igualmente livre da atribuição vã, que quer imprimir a sua marca no instante fugaz, e do fanatismo impaciente, que ao precário fruto do tempo aplica a medida do incondicionado, deve*

deixar ao entendimento da esfera que lhe é familiar, a da realidade, deve, entretanto, empenhar-se em engendrar o Ideal a partir da conjugação do possível e do necessário (Schiller, 2002:49-53).

A atualidade das palavras de Friedrich Schiller ainda ecoa na artista, que não se limitou somente à análise académica das suas cartas, mas as exprime na sua obra pictórica. Como refere sobre a Carta IX: "Schiller consegue chegar ao centro de todas as suas ideias e indagações anteriores" (Pereira, 2018:25).

A obra plástica de Cláudia Matoos tem por isso um percurso marcado pela educação, pela ética, onde a liberdade de pensamento trespassa a cada momento. Usou as palavras sábias de seu pai, que mesmo deixando as margens do Amazonas, ainda criança, em direção ao Rio de Janeiro, aprendeu a ser livre em seus pensamentos, imaginando-se sempre no imenso rio.

No doutoramento (Pereira, 2015) ela trabalhou e fixou a memória de um grupo de jovens artistas que, mesmo durante os anos da ditadura brasileira, soube ser livre em pensamentos e ações, levando à prática, as palavras de Friedrich Schiller, na conceção de uma Galeria de Arte utópica: a Galeria de Arte Celina.

4. *The Amazon Rainforest*

O projeto "The Amazon Rainforest" surge da individualidade da artista e da nossa humanidade global. Iniciou-se com a pintura "Amazon Rainforest: Is it for sale?" (Figura 1). Nele o tema central é uma árvore da espécie sumaúma, como é designada em tupi, cujo nome científico é *Ceiba pentandra*. É na Amazónia a "mãe-das-árvores". Pela sua altura, destaca-se na paisagem e pode chegar aos 73 metros de altura. É o farol da floresta, serve de referência para quem viaja de barco ou caminha, na imensidão verde. A idade destas árvores atinge as centenas de anos e as suas raízes agarram-na à terra, como uma escada para o céu, criando um vasto ecossistema ao seu redor. Uma sumaúma significa vida em seu entorno, de outras espécies vegetais e animais. Diferentes culturas humanas já transformaram-na em habitação.

Esta pintura representa a imponência desta árvore como o centro da vida. Ela é tão majestosa, que ultrapassa a tela. O seu tempo é longo, mais longo que o nosso olhar. A sua riqueza ultrapassa o tangível.

Destaca-se nesta tela um código de barras que representa a vulnerabilidade das florestas perante a ganância imediata. A Amazónia tornou-se um imenso supermercado onde a natureza adquiriu um valor económico rápido, como *fast food*. Corta-se uma sumaúma porque traz dinheiro célere, desprezando todo o ecossistema, todo o seu valor global para a humanidade e para o planeta. Como refere Cláudia Matoos, em entrevista realizada em janeiro de 2021:

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Cláudia Matoos, *Amazon Rainforest: Is it for sale?*, 2019. Pintura acrílica sobre tela, 200 X 110 cm. Fonte: foto cedida pela artista.
Figura 2 · Cláudia Matoos, *Our Land*, 2020. Pintura acrílica sobre tela, 80 X 60 cm. Fonte: foto cedida pela artista.

> *A obra propõe um questionamento: A Floresta Amazônica está à venda? Nesta pintura vemos um código de barras sobre a Floresta, para exatamente alertar a todos, que os grandes biomas da Terra não têm preço! Não há como as futuras gerações sobreviverem em um planeta devastado. Diante de toda a problemática que assola a Amazônia atualmente, tanto pelo desmatamento, como pelo desrespeito pelas áreas de preservação dos povos indígenas, creio ser fundamental levar as pessoas a repensarem sobre a importância do meio ambiente, como a valorização da vida humana, que depende desta conscientização. Esta reflexão não se restringe somente à Amazônia, mas transcende às demais florestas pelo mundo global* (Matoos, 2021).

A sua segunda pintura desta série intitula-se "Our Land" (Figura 2). Esta obra dá-nos a imagem dura de uma floresta, a nossa casa, porque todos somos indígenas. Os erros da atualidade serão colhidos pelos nossos descendentes.

Na tela vislumbra-se a figura idealizada de um indígena, coberto pela vegetação. Sobre esta, uma mancha de sangue e as palavras "Our Land", de forma invertida. Para a artista:

> *Este forte olhar promove uma reflexão sobre as mazelas vividas pelos povos indígenas na Amazônia. A mancha vermelha, que escorre pela mata, é um grito de alerta. Neste momento conturbado pelo qual passa o Brasil, é fundamental que todos nós nos conscientizemos de que é essencial preservar as florestas e as áreas destinadas aos povos indígenas, que estão vulneráveis, diante do avanço do agronegócio. Estas comunidades indígenas, sua cultura, seus valores e sabedoria precisam ser preservadas e merecem todo o nosso respeito, a nível mundial! Estes povos estão entrelaçados à mãe natureza, são parte da Nossa Terra* (Matoos, 2021).

Nesta tela, Cláudia Matoos coloca-nos perante o futuro: a nossa terra é este planeta, até agora única no universo. Esta obra fala ainda de direitos humanos e da necessidade de preservação de cada cultura humana, como um direito fundamental, da nossa espécie.

A terceira pintura da série intitula-se "Primitive Forest" (Figura 3).

Esta pintura se representa uma ampulheta, o tempo. São imagens cruas que nos transportam para uma realidade quotidiana. Como refere a artista:

> *Esta pintura propõe uma reflexão sobre a questão do tempo, que é implacável, e a ação do homem, em sua ambição desenfreada, que vem a provocar o desmatamento das florestas. Este quadro busca aprofundar a ideia de que a Floresta Primitiva, a mãe Natureza, é uma fonte de vida, mas ela poderá se esgotar rapidamente. Somos parte da Natureza e devemos reestabelecer as nossas conexões com a natureza e o meio ambiente. Precisamos agir em defesa da vida em todo o Planeta Terra. A Floresta Primitiva, aqui representada, é um símbolo de todas as Florestas de nosso Planeta* (Matoos, 2021).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Cláudia Matoos, *Primitive Forest*, 2020. Pintura acrílica sobre tela, 50 X 40 cm. Fonte: foto cedida pela artista.

5. Conexões

Com as três telas da série "The Amazon Rainforest" de Cláudia Matoos, temos as histórias e a sua conetividade: com a Amazónia de seu pai, Antônio Matos Pereira (o passado); com o pensamento de Friedrich Schiller, do artista como filho da sua época (o presente); com a conceção de Joseph Kosuth, da arte como filosofia em imagens (o futuro).

Como referiu a artista, as histórias do pai a influenciaram, trouxeram-lhe uma simbiose na relação entre homem e natureza:

> *Acredito que o planeta Terra é um organismo vivo e que a paisagem é um laboratório de criação. Recentemente (2013-2019) desenvolvi um projeto pessoal "Art & Territory project". Trabalhei com o conceito de "Connections". Em meu processo criativo busquei interagir com a paisagem, realizar interferências e fotografá-las. Esta foi minha fonte de inspiração que me levou a desenhar e a pintar. Propus a discussão entre a natureza, o homem, a ausência, a "presença da ausência" e os vestígios do homem na paisagem. Abordei questões sobre as conexões do homem contemporâneo, as tecnologias e o mundo natural. Estamos realmente conectados? Desenvolvi pinturas neste projeto em duas vertentes: "Conexões com a paisagem" e "Conexões com territórios virtuais". Estaria o homem contemporâneo integrado ao mundo real, ou virtual? As conexões são efêmeras? Em qual espaço nós realmente habitamos? Em 2020, as minhas intenções se fortaleceram no sentido de uma conexão com a realidade mais contundente. Concentro o meu olhar para as questões ambientais, como o desmatamento florestal, a preservação do meio ambiente, a Amazônia, os indígenas e suas terras. Logo com o início da pandemia do Covid-19, direcionei minha produção artística para esta temática do isolamento e da resiliência humana. Cada imagem que crio, atualmente, é um ponto de diálogo, uma proposta de debate e reflexão. A realidade segue o seu curso e eu acredito que o artista observa, cria e intervém* (Matoos, 2021).

Uma obra que a influenciou Cláudia Matoos é de Peter Wohlleben, intitulada "The Hidden Life of Trees". O autor, um engenheiro florestal, defende que "as árvores têm personalidade e que e se comunicam", por meio do que designa de "woodwide web". Afirma que as árvores "têm amigos, sentem solidão, gritam de dor" (Wohlleben 2018). A artista identifica-se com estas hipóteses e, em outras telas que não são abordadas neste artigo, desenvolve a temática das conexões e da alma das florestas.

Ela é uma artista que é recetora de seu tempo. Nós vivemos em vários tempos, uns conscientes e outros inconscientes. Fernand Braudel considerou o tempo curto (corresponde aos acontecimentos), o tempo médio (as conjunturas económicas, de ciclos de dez ou cinquenta anos), e o tempo longo (as estruturas sociais e as mentalidades, com ciclos que podem ser de séculos) (Braudel, 1990). A estes tempos, Paul Veyne acrescentou o tempo individual. Corresponde ao tempo de vida pessoal e que trespassa a cada um destes tempos (Veyne,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2008). Ao artista compete discernir estes tempos, passá-los para as suas obras. Friedrich Schiller refere-o de forma veemente (Schiller, 2002). Essa é a expressão de liberdade dos artistas, "filhos do seu tempo".

A série desta artista transforma em pinturas uma reflexão sobre o nosso tempo, para além das palavras. Deixa um legado reflexivo sobre a Amazónia na conceção da arte como filosofia em imagens (Kosuth, 1991).

Mas Cláudia Matoos dá-nos ainda uma reflexão, através da pintura, destes tempos em que o *Homo sapiens* tem consciência de que o seu cérebro consciente (Damásio, 2020) permitiu-lhe usar as palavras, as imagens e as tecnologias para se expandir infinitamente. Hoje precisamos entender que o infinito passou a finito.

Conclusão

Há quem recuse a evidência de que o ser humano necessita se reconectar à natureza e preservá-la em uma escala global. Vivemos num tempo onde o jogo de palavras e imagens "fáceis" escondem intenções e ambições de poucos, que prejudicam a vida de biliões. Aby Warburg propunha-se a criar, através do "Atlas Ilustrado Mnemosyne", uma história da arte somente de imagens (Warburg 2010). Na sua conceção, as imagens revelavam os contextos de cada momento. Cláudia Matoos nas pinturas da sua série "The Amazon Rainforest" faz-nos sentir a crueza dos nossos tempos, porque a "A verdade é filha do tempo" (*Aulus Gellius*).

Agradecimentos

O autor agradece ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA), pelo apoio para este trabalho de investigação.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Braudel, Fernand (1990) *História e ciências sociais*. Lisboa: Editorial Presença. ISBN: 978-972-231-102-1.

Damásio, António (2020) *Sentir & Saber. A caminho da consciência*. Lisboa: Temas e Debates. ISBN: 978-989-644-540-9.

Gilbert, Bill & Cox, Anicca (2018) *Arts Programming for the Anthropocene: Art in Community and Environment (Routledge Environmental Humanities)*. Abingdon: Routledge. ISBN: 978-113-838-525-2.

Gonçalves, Luis Jorge (2017) "Connessioni con il Paesaggio". Anna Isopo (curadoria) *Sintonie Contemporanee*. Roma: Arte Borgo Galery.

Kosuth, Joseph (1991) *Art After Philosophy and After Collected Writings, 1966–1990*. Massachusetts: The MIT Press. ISBN: 0-862-11157-8.

Matoos, Claudia (2021) *Entrevista com a artista*. Portugal [Realizada em 2021-01-20].

Patrizio, Andrew (2018) *The ecological eye: Assembling an ecocritical art history (Rethinking Art's Histories)*. Manchester: Manchester University Press. ISBN: 978-152-612-157-8.

Pereira, Cláudia Matos (2007) *Schiller e a arte: a beleza como elevação do homem rumo ao absoluto*. Juiz de Fora: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Pereira, Cláudia Matos (2015). Galeria de Arte Celina: espaço e ideário cultural de uma geração de artistas e intelectuais em Juiz de Fora (1960/1970). Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais, Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Pereira, Cláudia Matos (2018) *Schiller e a arte: a beleza como elevação do homem rumo ao absoluto. Uma reflexão sobre Educação Estética, razão e sensibilidade*. Berlim: Omini Scriptum Publishing Group/ Novas Edições Acadêmicas. ISBN 978-613-9-66685-0.

Porro, Antônio (1995) *O Povo das Águas. Ensaios de Etno-história Amazônica*. Petrópolis: Vozes. ISBN: 85-326-1603-8.

Schiller, Friedrich (2002) A Educação Estética do Homem. São Paulo: Editora Iluminuras Lda. ISBN: 85-852 19-10-6.

Veyne, Paul (2008) *Como se escreve a História*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-441-480-5.

Warburg, Aby (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. ISBN: 978-844-602-8253.

Wohlleben, Peter (2018) *The Hidden Life of Trees*. Vancouver: Greystone Books. ISBN: 978-177-164-248-4.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Nota biográfica

Luís Jorge Gonçalves é curador e professor na Faculdade de Belas-Artes da Universidade da Lisboa. Doutorado em Ciências da Arte e do Património pela Universidade de Lisboa, coordena o Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património — "Francisco de Holanda". As suas principais linhas de investigação são em Arte, Território e Espiritualidade, Arte Antiga, Arte e Ecologia, Museologia/Curadoria e Arte Brasileira.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5094-3603

Email: lj.goncalves@belasartes.ulisboa.pt e luisjrg@gmail.com

Morada: Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Ciências da Arte e do Património, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Manifestações políticas na fotomontagem de Naine Terena

Political manifestations in Naine Terena's photomontage

LUISA PARAGUAI* & BEATRIZ FERNANDES PINHEIRO DO AMARAL**

*AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação (CLC), Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (LIMIAR). Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516, Parque Rural Fazenda Santa Cândida, 13087-571, Campinas, SP, Brasil.

**AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação (CLC). Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516, Parque Rural Fazenda Santa Cândida, 13087-571, Campinas, SP, Brasil.

Resumo: O texto aborda a fotomontagem "Quem roubou essas memórias? Quem roubou essas almas?" (2016) da artista indígena contemporânea Naine Terena no contexto da teoria crítica da tecnologia (Feenberg, 2002), na medida em que a artista operacionaliza os fragmentos imagéticos e seus "códigos técnicos", buscando desestabilizar hierarquias e tradições para privilegiar valores excluídos. Esta ação poética apresenta-se então, como uma atitude crítica ao apagamento estrutural dos indígenas e de resistência às estratégias institucionais de arranjos tecnológicos.

Palavras chave: fotomontagem / tecnologia da imagem / códigos técnicos / artista indígena contemporânea.

Abstract: *The text addresses the photomontage "Quem roubou essas memórias? Quem roubou essas almas?" (2016) by the contemporary indigenous artist Naine Terena in the context of critical technology theory (Feenberg, 2002), as the artist operationalizes the imagery fragments and their "technical codes", seeking to destabilize hierarchies and traditions by privileging excluded values. This poetic action then presents itself as a critical attitude towards the structural erasure of the indigenous peoples and resistance to institutional strategies for technological arrangements.*

Keywords: *photomontage / image technology / technical codes / contemporary indigenous artist.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Com a fotomontagem "Quem roubou essas memórias? Quem roubou essas almas?" (2016) (figura 1) da artista indígena Naine Terena, pretendemos contextualizar a atitude de resistência ao estereótipo pejorativo dos indígenas, na medida em que ela mobiliza as tecnologias da imagem para materializar sua cultura, reivindicar o direito à memória para esses povos e denunciar as violências. Naine Terena possui doutorado em Educação pela PUC São Paulo, mestrado em Artes pela Universidade de Brasília e graduação em Radialismo pela Universidade Federal de Mato Grosso, e atualmente, é docente na Faculdade Católica de Mato Grosso, nas áreas de Comunicação Social e Educação indígena (Oráculo, s.d.). A artista, com sua experiência em pesquisa e produção multimidiática de projetos audiovisuais e materiais didáticos, deixa de privilegiar uma perspectiva instrumentalista da técnica para operacionalizar a potência social transformadora da tecnologia em ação poética.

Primeiramente aborda-se o exercício poético da fotomontagem no contexto da teoria crítica da tecnologia, na medida em que a artista operacionaliza as imagens e instaura um cenário de embate político-social, manipulando os códigos técnicos, bem como seus critérios de propósito e de eficiência (Feenberg, 2002). Em seguida, entendendo como fundamental reconhecer os sujeitos indígenas não apenas pela perspectiva de objeto de estudo, mas também como produtores de conhecimento, estamos referenciando os autores Krenak (2020) e Kopenawa e Albert (2016) para abordar a construção identitária e pensar os impactos do desenvolvimento tecnológico sobre as populações indígenas.

2. Fotomontagem: fragmentos e articulações de sentido

A obra "Quem roubou essas memórias? Quem roubou essas almas?" (2016) é um arranjo de seis fotografias inserido no material expográfico "Incerteza Viva — Dias de Estudo" da 32º Bienal de Artes de São Paulo. O trabalho artístico enquanto atividade tecnológica (Mitcham, 1994) é fruto da percepção, escolha, interesse e apropriação de Naine Terena. A sua escolha pela fotomontagem, conforme define Carvalho (1999), implicou a ênfase no fragmento, no questionamento da representação, nos processos de apropriação e de reconstrução e nos princípios de articulações entre signos. E ao identificar estes conceitos operatórios, a artista assume a potência do objeto artístico como atitude de resistência.

Ao pensar a contemporaneidade na/pela constituição do fragmento, reafirmamos Boone (2007: 17) que escreve "o homem contemporâneo vive a cultura do fragmento", e Ellul (1964) quando assume este processo como modificador da própria essência do homem, impactando nos modos de criar e compreender

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Naine Terena. Livro da 32ª Bienal de Artes de São Paulo: Incerteza Viva, 2016. Fonte: <https://oraculocomunica.wordpress.com/2017/08/30/andancas/>. Acesso em novembro 2020.

as imagens. Carvalho (1999) descreve a fotomontagem como resultante de fragmentos que se diversificam pelos seus modos de obtenção e qualidades plásticas, organizadas em um outro suporte específico. Os fragmentos, quando associados, manifestam relações plásticas que transmutam seus significados originais e criam outras narrativas diante das novas composições e na medida em que são deslocados de seus contextos originais.

A multiplicidade, a simultaneidade e a velocidade penetram nas fotomontagens por meio das imagens fotográficas que se superpõem, fazendo com que vários tempos e vários espaços convivam em um mesmo suporte. Não há mais espaço para o realismo da aparência, e a fotomontagem expande então, através da articulação dos fragmentos, as possibilidades da construção ideográfica (Carvalho, 1999: 50).

Observando a composição da figura 1, do primeiro fragmento à esquerda superior aos detalhes dos chinelos, são enfáticas as marcas do tempo na parede, de uso dos objetos. São vestígios do desgaste. Além dos calçados, a sensação de abandono é reforçada pelo sofá de três lugares, que vem formalizar também o distanciamento social pela perda de memória, consequência da doença de Alzheimer de seu morador. É um lugar esquecido.

Quando a artista desloca a funcionalidade técnica projetada (Ellul, 1964) dos chinelos para fotografar e compor a fotomontagem, formaliza sua denúncia diante da situação de abandono das etnias indígenas. Este desvio poético toma partido das tecnologias das imagens, recursos técnicos e materialidades, para validar os cruzamentos e reaproximações das práticas de reutilização, tão características da contemporaneidade. E de outra perspectiva, assume o uso político dos artefatos, que como afirma Baudrillard (2002), escancara as relações de poder e de domesticação definidos pelo sistema funcional dos objetos.

> A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma abstração [...]. Constituem- se pois em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada (Baudrillard, 2002: 94).

Os pares de chinelos perdem o estatuto de uso e passam a ser possuídos por Naine, que os insere no trabalho artístico, de maneira singular e subjetiva.

A página da obra acompanha um texto autoral de Naine Terena, intitulado: "Quase um prólogo: Da máquina de roubar almas à máquina de registrar memórias". A artista faz referência à obra do fotógrafo Guio Boggiani, no titulo do prólogo, para questionar o estereótipo do indígena alienado e dar voz à subjetividade indígena contemporânea através das forças tecnológicas:

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *Numa referência ao trabalho do fotógrafo Guido Boggiani (1861 — 1902) em terras do povo Kadiweu, Pavel Fric e Yvonna Fricova comentam sobre as desconfianças desse povo indígena para com a máquina fotográfica e o medo de perder 'sua alma' ao serem fotografados (1997). O acesso aos dispositivos de produção de imagens tornou-se algo tão comum a todos, que nós produzimos imagens diariamente. E, por consequência, muitas delas se perdem em nossas próprias memórias (as eletrônicas e as que armazenamos em nossa cabeça)* (Terena, 2016:135).

A manifestação artística e o texto são completados pela legenda: "Em 1500, existiam cerca de 5 milhões de indígenas no Brasil. Hoje, eles não passam de 850 mil (IBGE, 2014). Em 2014, 138 índios foram assassinados e 135 cometeram suicídio (CIMI, 2014)" (Terena, 2016:137) — que traduzem o seu testemunho acerca do apagamento estrutural das identidades indígenas, enquanto questionam o observador sobre os responsáveis desta violência.

> *Testemunhar é um ato experiencial: não quer representar o passado, mas sim contar uma experiência, com o intuito daquilo não mais se repetir. Se não pretende representar o passado (um primado epistemológico), o testemunho pretende, sim, como diz Camillo Penna (2016), 'politizado como instrumento de denúncia', gerar 'importantes conflitos' na atualidade. Ele contém assim, um projeto e uma política de tempo, na qual se projeta o futuro a partir dos erros do passado, como se ele fornecesse contraexemplos ao presente. No presente, onde os atos de violência coletivos do passado precisam ser lembrados e afirmados, para então poder serem evitados, os testemunhos de violência — nas suas diversas formas — tem papel crucial na criação de memória e de um primado ético que sirva para lidar com a violência e suas expressões no contemporâneo (Souza e Garcez, 2020: 7-8).*

O trabalho artistico de Naine Terena inscreve múltiplas dimensões da memória em seus fragmentos imagéticos: a doença como memória, o luto como memória, o imaginário coletivo acerca do sujeito indígena — imposto historicamente por não-indígenas — como memória. Essa representação reducionista e estereotipada é resultante da relação de subordinação aos sistemas tecnológicos, que invalidam qualquer tipo de existência que não seja determinada a partir da ciência hegemônica (Postman, 1993). É emergencial perceber a pluralidade de estímulos que perpassam os indivíduos indígenas na contemporaneidade, sobretudo em regiões urbanas, para desmistificar o uso dos objetos técnicos pelos mesmos. E neste sentido, a artista resgata e afirma a presença das etnias indígenas na dimensão tecno-política do seu trabalho.

3. Tecnologia, poder e ancestralidade

De uma perspectiva filosófica, o desenvolvimento tecnológico promovido pela industrialização trouxe praticidade e adequações ergonômicas para o exercício

de atividades humanas diversas, conforme Spengler e Ferré (apud Mitcham, 1994) afirmam sobre o desejo de sobreviver ou satisfazer uma necessidade biológica básica; e Grant, Walker e Zschimmer (apud Mitcham, 1994) quando enfatizam o desejo de liberdade. Por outro lado, entendemos, que a mesma revolução tecnológica criou uma aristocracia que não valida outro modo de existência do que aqueles já legitimados pelas ciências hegemônicas (Postman, 1993), sendo preciso fortalecer uma política tecnológica socialista (Feenberg, 2002).

Para Feenberg (2006) a possibilidade de criticar e opor-se ao "enquadramento tecnológico" é dada pela natureza dual da tecnologia, que contempla a imprevisibilidade oriunda de outras ordenações, ainda que não dominantes, mas potentes como atitudes de resistência. Neste sentido, o ambientalista, escritor e líder indígena Krenak (2019: 9) atua com um chamado urgente de combate à "abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos". Esta possível reorientação nas dinâmicas reguladoras implica em questionar os limites dos "códigos técnicos" e suas soluções alinhadas ideológica e hegemonicamente, para incorporar as desigualdades sociais, econômicas, como descreve Feenberg (2002).

Este argumento crítico está presente nos elementos visuais da obra, quando a artista evidencia a sujeira, para formalizar o descaso e a condição marginal, e recupera nos buracos da parede os rastros de tiros — a ideia de morte diante da violência banal contra os indígenas. Mas a morte é um projeto que se dá antes do tiro, já que o roubo da memória indígena configura um projeto de epistemicídio dessas etnias. Como afirma Krenak (2019: 33-34): "Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida".

Assim, entendemos que Naine Terena em "Quem roubou essas memórias? Quem roubou essas almas?" (2016) estabelece diálogos com Krenak (2019), quando o autor afirma a importância de vínculos com a memória ancestral, enquanto referências para sustentar a própria identidade. O texto que acompanha o trabalho artístico identifica o reducionismo dos sujeitos indígenas retratados, corroborado pelo fetichismo das instituições museológicas, como escrevem Kopenawa e Albert (2016)

> *Em outra ocasião, levaram-me para visitar uma grande casa que os brancos chamam de museu. É um lugar onde guardam trancados os rastros de ancestrais dos habitantes da floresta que se foram há muito tempo. [...] Deu-me muita pena ver todos aqueles objetos abandonados por antigos que se foram há tanto tempo. Mas sobretudo vi lá, em outras caixas de vidro, cadáveres de crianças com a pele enrugada. Tudo isso acabou me deixando furioso. Pensei: 'De onde vêm esses mortos? Não seriam os antepassados*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *do primeiro tempo? Sua pele e ossos ressecados dão dó de ver! Os brancos só tinham inimizade com eles. Mataram-nos com suas fumaças de epidemia e suas espingardas para tomar suas terras. Depois guardaram seus despojos e agora os expõem aos olhos de todos! Que pensamento de ignorância!'. Aí, de repente, comecei a falar de modo duro com os brancos que me acompanhavam: 'É preciso queimar esses corpos! Seus rastros devem desaparecer! É mau pedir dinheiro para mostrar tais coisas! Se os brancos querem mostrar mortos, que maqueiem seus pais, mães, mulheres ou filhos, para expô- los aqui, em lugar de nossos ancestrais! O que eles pensariam se vissem seus defuntos exibidos assim diante de forasteiros?'* (Kopenawa e Albert, 2016: 426-7).

Naine Terena critica os códigos padronizados e as estratégias institucionais, que atuam de forma invisível, capazes de modelizar valores e interesses hegemônicos em regras, procedimentos e objetos que acomodam rotinas e naturalizam o exercício de controle dos sistemas tecnológicos, por parte de grupos dominantes. Para Feenberg (2005: 53) esta "autonomia operacional" é definida pelos arranjos técnicos que instrumentalizam o mundo, configurando as práticas e modelizando as percepções, sem levar em consideração os interesses dos atores subordinados ou de outros grupos minoritários.

Considerações finais

Alguma reposta aos questionamentos de Naine Terena em "Quem roubou nossas memórias? Quem roubou essas almas?", pode ser encontrada em Quijano (2002, apud Ansara, 2012), quando denuncia a colonialidade enquanto projeto de dominação social, pois instala o eurocentrismo como entidade suprema do controle da produção de conhecimentos, subjetividades e inter-subjetividades. A manutenção destes modelos tradicionais implica em ignorar as necessidades incompatíveis com a reprodução e continuação das tradições técnicas dominantes (Feenberg, 2005). Ansara (2012) entende essa estratégia enquanto ferramenta de manutenção de uma memória oficial, perpetuando relações que alienam e contribuem para a construção do imaginário histórico-social.

> *Grosso modo, poderíamos dizer, apoiados em Decca, '[...] a memória histórica, ao longo de nosso século, foi sempre o instrumento de poder dos vencedores, para destruir a memória dos vencidos e para impedir que uma percepção alternativa da história fosse capaz de questionar a legitimidade de sua dominação" (p. 133). [...] 'Se a sociedade histórica destrói as bases da memória coletiva espontânea, ela ao mesmo tempo desenvolve uma percepção histórica que, diante do perigo da perda definitiva do passado, começa a recriar deliberadamente lugares de memória' (Decca, 1992: 131). Ou seja, existe uma luta por criar 'lugares de memória', uma reivindicação dos grupos sociais pelo direito ao passado* (Ansara, 2012:304).

Compreendidas as possibilidades de desvio poético no contexto do determinismo das tecnologias da imagem, reconhecemos como potentes as manifestações políticas na fotomontagem de Naine Terena, que pratica o direito, a responsabilidade e o protagonismo da produção de saber e de memória acerca de sua identidade étnica.

Agradecimentos

Agradecimentos pelo Auxílio à Pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo n. 2018/05363-8, pela Bolsa de Produtividade em pesquisa do CNPq — Nível 2 e pela Bolsa de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo n.2019/19677-7.

Referências

Ansara, Soraia (2012) "Políticas de Memória X Políticas do Esquecimento: possibilidades de desconstrução da matriz colonial". *Revista Psicologia Política*, Vol. 12 (24): 297-311, mai-ago. ISSN 2175-1390.

Baudrillard, Jean (2002) *O sistema dos objetos*. Tradução Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Editora Perspectiva. ISBN 85-273-0104-0.

Boone, Silvana (2007) "Fotografia, Memória e Tecnologia". *Revista de Comunicação da Universidade de Caxias do Sul,* Vol.6 (12): 13-19, jul./dez. ISSN 1677-0943.

Carvalho, Hélio Jorge Pereira de (1999) *Da Fotomontagem às poéticas digitais*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Ellul, Jacques (1964) *The Technological society.* New York: Vintage Books. ISBN 978-03-947-0390-9.

Feenberg, Andrew (2002) *Transforming technology: a critical theory revisited*. New York: Oxford University Press. ISBN 0-19-514615-8 (pbk).

Feenberg, Andrew (2005) "Critical Theory of Technology: an overview". *Tailoring BioTechnologies. Vol 1 (1): 47-64,* april-may. ISSN

Feenberg, Andrew (2006) "Replies to critics". In: Veak, Tyler J. (Editor). *Democratizing technology*: *Andrew Feenberg's critical theory of technology.* Albany, NY: State University of New York Press. p. 175-210. ISBN 978-0-7914-6917-0.

Kopenawa, Davi; Albert, Bruce (2015) *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 978-85-359-2620-0.

Krenak, Ailton (2019) *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 978-85-5451-420-4.

Mitcham, Carl (1994) *Thinking through technology: the path between engineering and philosophy.* Chicago: The University of Chicago Press. ISBN 978-02-265-3198-4.

Oráculo (s.d.) *Institucional*. Disponível em <https://oraculocomunica.wordpress.com/a-oraculo/>. Acesso em fevereiro 2021.

Postman, Neil (1993) *Technopoly: the surrender of culture to technology*. New York: Vintage. ISBN 978-06-797-4540-2.

Souza, Fábio Feltrin; Garcez, João Pedro (2020) "Trauma colonial e o testemunho do etnocídio Yanomani: uma leitura de marcados de Claudia Andujar". *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, Vol. 17: 1-17. ISSN 1807-1384.

Terena, Naine (2016) "Quase um prólogo: Da máquina de roubar almas à máquina de registrar memórias". In Jochen Volz e Isabella Rjeille (org.). *32ª Bienal de São Paulo: Dias de Estudo*. Pesquisas para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Notas biográficas

LUISA PARAGUAI é artista visual e professora na Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Pós-Doutorado no MediaLab da Universidade Federal de Goiás (UFG) e na Nuova Accademia di Belle Arti NABA, Milão, Italia. Doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas. Vice-coordena o Grupo de Pesquisa Produção e Pesquisa em Arte. As suas principais linhas de investigação são a Arte e Design nas interrelações com as Tecnologias Digitais.
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-3886-8118
Email: luisa.donati@puc-campinas.edu.br
Morada:Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516. Parque Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas, São Paulo, Brasil. CEP: 13087-571.

BEATRIZ FERNANDES PINHEIRO DO AMARAL é artista visual e graduanda na Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Foi bolsista de Iniciação Científica pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Possui interesse na área de pesquisa sobre artes, com ênfase em arte e tecnologia, arte latino-americana, arte indígena brasileira contemporânea, processos criativos.
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-6315-941X
Email: ceudabeatriz@gmail.com
Morada:Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516. Parque Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas, São Paulo, Brasil. CEP: 13087-571.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Habitar "vazios": entre lugares e memórias de Alberto Bitar

Inhabiting "empties": between places and memories of Alberto Bitar

LUISA PARAGUAI

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Artes Visuais, Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516. Parque Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas, São Paulo, Brasil. CEP: 13087-571.

Resumo: O texto aborda o fotofilme "Vazios" (2012), composto por outros dois justapostos "Todo o Vazio" (2011) e "Qualquer Vazio" (2011), do artista brasileiro Alberto Bitar, enquanto um exercício poético sobre as dimensões do habitar no cotidiano. Entre o quadro estático e a sucessão de imagens, a fotografia e o filme, Bitar desequilibra a estabilidade das linguagens e usa a transversalidade como lógica operacional. Entre contração e distensão, o interior e o exterior, a narrativa evoca tempos vividos, que recuperam e acumulam o passado sobre o presente (Bergson, 1999) a partir de um arquivo imagético do artista, enquanto questiona as relações entre lugares e memórias, ficção e realidade.

Palavras chave: fotofilme / habitar / memórias.

Abstract: *The text addresses the photofilm "Vazios" (2012), composed of two other juxtaposed "Todo o Vazio" (2011) and "Qualquer Vazio" (2011), by the Brazilian artist Alberto Bitar, as a poetic exercise on the dimensions of inhabiting in daily. Between the static picture and the succession of images, the photography and the film, Bitar unbalances the stability of languages and uses transversality as an operational logic. Between contraction and distension, the interior and the exterior, the narrative evokes times lived, which recover and accumulate the past over the present (Bergson, 1999) starting from an artist's image archive, while questioning the relationships between places and memories, fiction and reality.*

Keywords: *slide-motion fim / inhabit / memories.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

O texto aborda o fotofilme "Vazios" (2012), do artista brasileiro Alberto Bitar, que apresenta justapostos dois outros: "Todo o Vazio" (2011) e "Qualquer Vazio" (2011), ainda que capturados em ambientes diferentes, ambos evidenciam as relações existenciais entre distintas dimensões de presença, permanência e lugares de memórias, respectivamente, entre o apartamento no qual o artista viveu por mais de 25 anos e quartos de hotéis recém abandonados por hóspedes.

Alberto Bitar nasceu em Belém em 1970 e é formado em Administração pela Universidade da Amazônia (Unama). A partir de 1991, envolve-se com a fotografia, através das oficinas da Associação Fotoativa, passando a trabalhar posteriormente, de 1996 a 2002, como repórter fotográfico para a Revista Troppo, publicação do jornal *O Liberal*. A partir de 2002, dedica-se à produção de filmes e vídeos de curta duração produzidos com fotografias de cenas noturnas no espaço urbano. Assim, faz-se compreensível sua escolha pelo formato narrativo do fotofilme, que desvincula o movimento de captura, característico da câmera de vídeo, para ordenar um tempo próprio de descrição e reflexão sobre os espaços habitados. Bitar chega ao filme pela fotografia e entre um ir e vir pelas dimensões técnicas da imagem, ele valida, sem distinção ou intenção de escolher, ambas linguagens.

Assim, primeiramente, pretende-se contextualizar "Vazios" (2012) como fotofilme — uma operação narrativa entre fotografia e vídeo, que na sua "transterritorialidade, ou seja, no cruzamento de diversas formas de representações visuais" (Dubois, 2012: 1) instala o ritmo dramático, não mais atrelado ao dispositivo tecnológico, mas dependente de "um segundo movimento, ideal, feito de imobilidades sucessivas e diferentes" das fotografias (Metz apud Hausken, 2011: 90), que revelam memórias do artista. Valida-se assim o conceito de "duração" (Bergson, 1999) como chave emancipatória de encadeamento e ordenação da narrativa, que literalmente apreende "o passado e o futuro, que coexistem com a imagem presente" (Pelbart, 2015: 13).

Em seguida, aponta-se o habitar, como fenômeno conformador de práticas sociais e culturais, que pelo recente distanciamento social na pandemia do COVID-19 tem reforçado relações contundentes entre a casa e o sujeito, referenciadas neste texto em Bollnow (2019), Proust (2006) e Segaud (2016), enquanto formas expressivas de apropriação, de trânsito, de recolhimento e até de partida. Compreender o significado de habitar, implica problematizar a articulação inerente e constitutiva das distâncias e da presença. Assim, propomos pensar sobre uma topografia do tempo determinada no/pelo espaço habitado, a partir do fotofilme de Alberto Bitar, quando instala um outro regime temporal pelas

Figura 1 · Alberto Bitar. "Vazio" 2012. Frame 00:44. Fonte: https://vimeo.com/abitar.
Figura 2 · Alberto Bitar. "Vazio" 2012. (01:03-05"). Fonte: https://vimeo.com/abitar.
Figura 3 · Alberto Bitar. "Vazio" 2012. (03:16"). Fonte: https://vimeo.com/abitar.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

imagens, que descentra a percepção do movimento para situar os modos de morar enquanto um exercício poético.

2. Fotofilme: imobilidades sucessivas

No fotofilme "Vazios" (2012), o artista usou um arquivo de aproximadamente quinze mil fotografias na edição, distribuídas entre "Todo o Vazio" (2011) e "Qualquer Vazio" (2011), inicialmente programados para serem vistos separadamente (Mokarzel, 2017). Ambos partem de duas situações distintas de mudanças: a saída do apartamento em que Bitar viveu com a família por mais de 20 anos e os quartos recém desocupados de hotéis. Esta oposição e aproximação quanto aos tempos de permanência nestes lugares constituem o díptico que revela do lado esquerdo o apartamento vazio em "Todo o Vazio" (2011) com as paredes e chão desgastados dos cômodos (sala, quarto, cozinha, banheiro), marcas do habitar. E do lado direito, em "Qualquer Vazio" (2011), quartos de hotéis comuns, com poucos e simples móveis. Uma cama desfeita com lençóis, resultado de corpos que ali se sentaram, deitaram (Figura 1).

Ao acompanhar a sequencia imagética percebe-se que não há proposta em retomar a estrutura clássica do movimento, mas ao contrário, revelam-se fragmentos, que deixam de desfilar "uns depois dos outros num espaço/tempo contínuo" (Machado, 2011: 102) para assumir as descontinuidades como elemento discursivo da narrativa e de operacionalização da temporalidade. Não há sincronização entre as imagens que se seguem ou entre os fotofilmes justapostos, pois não se pretende aproximar períodos do dia, nem características espaciais, para criar alguma ilusão de verossimilhança, mas evocar/sugerir outros modos de ocupação dos espaços/cômodos apresentados. Assim, o artista parece nos chamar para "'[...] a existência de um mundo que, se não fosse ali convocado, não existiria. Tudo existe dentro do universo fechado da ficção', inclusive as cenas ausentes que se movimentam na imaginação daquele que as recortou e daquele que as vê" (Mokarzel, 2017).

Para tanto, alguns recursos de linguagem audiovisual ainda estão presentes na constituição da narrativa como a câmera fixa e objetiva, os planos próximos, que enquadram a janela como elemento protagonista na construção das aparências, enquanto registram o movimento externo das nuvens e árvores, que se contrapõe ao tempo indefinido interno do apartamento, em suspensão, sem acontecimento. Nada se espera. Nada urge. Acompanha-se também a claridade externa do sol, que entra pela janela, enquanto inscreve linhas e define ângulos, e desenha nas paredes e no chão, sugerindo tempos passados (Figura 2).

Foto-romance, *foto-play*, fotomontagem, e aqui neste texto traduzido como

"*slide-motion film*" conforme Hausken (2011), são noções usadas para esta produção imagética (de ficção ou factual, descritiva, poética ou argumentativa), que se define visualmente como uma composição de *stills*, incluindo o *freeze-frame,* e não se diferencia disciplinarmente entre fotografia ou filme. Mas, para além desta dicotomia, propõe-se "o *slide-motion* como uma expressão fílmica, uma forma particular de *stasis* no campo das imagens em movimento" (Hausken, 2011: 91). Para a autora, esta tensão rítmica evocada entre o quadro estático e a sucessão de imagens, desequilibra uma condição estável de uso da linguagem audiovisual e coloca como lógica a transversalidade disciplinar,

> *[...] o enviesamento. Partir, por exemplo, da simples ideia de que o melhor revelador da fotografia encontra-se, sem dúvida, fora dela. Neste caso, tentar aprender algo a respeito da fotografia pelo viés do cinema (ou então o inverso). Em suma, colocar-se na dobra (no sentido deleuziano) de interseção que articula esses dois meios, tão frequentemente considerados antagônicos* (Dubois, 2012: 2).

Desta instabilidade, temos uma imagem que, "ao vislumbrá-la a partir de uma outra, através de uma outra, dentro de uma outra, por uma outra, como uma outra" (Dubois, 2012: 1), se constitui em movimento pela característica do estático, pois a sequencialidade das imagens técnicas no tempo, repetição e regularidade, para construção do movimento interno no plano diegético deixa de ser uma opção para o artista.

Entre contração e distensão, entre o passado e o presente, entre o interior e o exterior, a narrativa em "Vazios" (2012) aponta um tempo vivido, subjetivo e qualitativo, no plano da ação pessoal, que se prolonga no atual. Neste exercício reflexivo retoma-se a "duração" de Bergson (1999) para abordar as lembranças e percepções do artista, quando recupera e acumula o passado sobre o presente, que não se separam, mas se diferenciam.

Entende-se que no fotofilme a sucessão de instantes justapostos passa a ser norteada por esta relação de penetrabilidade recíproca, que emancipa o tempo para além do movimento típico da sequência fílmica. Do encadeamento entre as imagens percebe-se certa "incongruência temporal, ligações transversais, coexistência de incompossíveis" (Pelbart, 2015: 16), que mobilizam as lembranças e a percepção, das adaptações e mudanças vividas, sejam no apartamento da família ou nos quartos de hotéis.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

3. Ocupar lugares: habitar memórias

"Casa de partida. Casa de chegada. Quarto de hotel. Todo Vazio, Qualquer Vazio, Breve Vazio invadem o espaço, permitem que o ar escape, atravesse a porta e perca-se no outro lado da janela" (Mokarzel, 2017).

O contexto da narrativa do fotofilme "Vazios" (2012) aborda as várias dimensões do habitar — moradia ou domicilio, residência ou casa, alojamento ou habitação, mobilizadas pelas memórias do artista e dependentes das suas atividades e práticas realizadas, pois, conforme Bachelard (2000: 25) afirma "[...] todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa". Neste exercício poético, Bitar reconhece no cotidiano a força que modela, ordena e singulariza os ambientes, e passa a contar, a partir de sua perspectiva também localizada, a sua experiência pessoal, que guarda as marcas da disposição dos objetos e móveis nos cômodos, das atividades domésticas, dos vínculos afetivos — um léxico de formas e sentidos.

Habitar significa sentir-se num determinado local com pertinência e permite inferir distâncias, que demarcam o próximo e o familiar e assim definem uma oposição aguda entre dentro e fora, entre o conhecido e o estranho (Bollnow, 2019). Identificar o entorno implica em orientar-nos, em reconhecer o espaço, articulando com situações anteriores já vividas, quando por exemplo acordamos em um quarto não habitual, um quarto de hotel, e tentamos reestabelecer rapidamente relações referenciais com alguns outros onde já dormimos e onde poderíamos estar. Como Proust (2006) descreveu:

> *Meu corpo, muito entorpecido para se mover, procurava, segundo a forma de seu cansaço, determinar a posição dos membros para daí induzir a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e dar um nome à moradia onde se achava. Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas, apresentava-lhe sucessivamente, vários dos quartos onde havia dormido, enquanto entorno dele as paredes invisíveis, mudando de lugar segundo a forma da peça imaginada, redemoinhavam nas trevas. E antes mesmo que meu pensamento, hesitante no limiar dos tempos e das formas, tivesse identificado a habitação, reunindo as circunstâncias, ele — meu corpo — ia recordando, para cada quarto, a espécie de leito, a localização das portas, o lado que davam as janelas, a existência de um corredor* (Proust, 2006: 23).

Neste limiar entre o aparecer e o desaparecer das "imagens-lembranças" (Bergson, 1999), Bitar flerta com as memórias dos cômodos/quartos ocupados, recorrendo insistentemente às técnicas visuais de claro e escuro — o branco ou o preto total (Figura 3), que inviabilizam descrever os detalhes, seguidos de outras sequencias que possibilitam o reconhecimento dos móveis, do abajur, dos azulejos faltantes, do emaranhado dos fios. Essa manipulação recorrente

da luminosidade da imagem: um escurecer e clarear, implica um ofuscar e um desvelar possibilidades de sentidos. Nestes momentos de claridade, o artista apresenta indicadores de passagem do tempo, como o movimento das nuvens, das folhas das árvores, reforçando e materializando as dinâmicas e ambíguas relações com o exterior, que rompem com a recolhimento do interior e se desdobram em possíveis outros lugares, mediados pelas janelas.

[...] uma intensa luz que invade a sala sem que se possa enxergar a mobília ausente ou as linhas arquitetônicas que delineiam o ambiente e o tornam ainda mais vazio. O excesso de luz cega. A memória e o esquecimento se formam no vácuo e através da lembrança devolvem sentimentos e imagens agora intermitentes, traduzidos em escuridão e luz. Sempre presente, a recorrente janela demarca o dentro e o fora que não permite esquecer que a cidade não para (Mokarzel, 2017).

Assim, as janelas, de uma perspectiva, definem contornos, recortam e "idealizam a porção de mundo" a ser reconhecida e representada, e, de outra, apontam para uma atitude, uma disponibilidade pessoal de movimento, de esvaziar para "fazer lugar para um outro, uma vez que nós mesmos recuamos" (Bollnow, 2019: 172-37) para observar, deixar entrar e incorporar o que ainda não nos pertence.

Bitar encadeia e justapõe as fotografias do apartamento da família e dos quartos de hotéis, como possibilidades de ocupar lugares, um espaço ficcional, no qual podemos nos mover, nos desdobrar, nos identificar. As estórias não são contadas explicitamente pelo artista, que joga lampejos, cabendo a cada leitor escolher, organizar e saber lê-los em suas infinitas relações com a própria realidade. Uma provocação que desestabiliza referências temporais e espaciais precisas, mas que evoca lembranças comuns que todos partilhamos.

Desta maneira, ao abordar modos de ocupação temporárias ou efêmeras, Bitar inventa continuidades entre interior e exterior, estabelece composições entre o apartamento familiar e o quarto de hotel, enquanto usa seu arquivo pessoal, um inventário imagético, para valorizar as marcas de apropriação e de uso, de permanências e de presenças, que constituem formas de resistência ao não vivido. E, ainda que o termo vazio carregue o titulo da obra, nos parece que conforme Depaule (2002 apud Segaud, 2016: 56) conclui "Ao levantar a questão da relação entre simbologia e o espaço, que desse ponto de vista, não pode ficar vazio, Perec revela uma impossibilidade que parece constitutiva do habitar".

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Considerações finais

O fotofilme "Vazios" (2012), como Salles (2003: 92) escreve, pode ser compreendido como "documento de processo, parece ter a vocação para o registro daquilo que ainda está em estado provisório", na medida em que as fotografias utilizadas pelo artista, recortam lembranças passadas para configurá-las, estendê-las e transformá-las em uma outra experiência atual. Como afirma Bergson (1999) o passado é contemporâneo e coexiste no presente.

As fotografias, oriundas do arquivo de Bitar, são organizadas em tramas, que costuram aproximações entre imagem e memória, ficção e realidade. São índices imagéticos que transcendem as relações de verossimilhança para criar arranjos no/do tempo, impregnados da noção de presença e de presente. São apreendidas como "brecha no tecido dos dias" que descrevem o cotidiano, e diante da "impossibilidade de decifrá-lo" nos rendemos à "paixão de recolhê-lo, e de oferecê-lo à leitura" (Farge, 2017: 14-21). São vestígios, e ao mesmo tempo que seduzem e instigam, nos questionam: sentimos a força do conteúdo, a impossibilidade de decifrá-lo, a ilusão de restituí-lo. Habitamos vazios: entre lugares e memórias.

Agradecimentos

Agradecimentos pelo Auxílio à Pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo n. 2018/05363-8), e pela Bolsa de Produtividade em pesquisa do CNPq — Nível 2.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Bachelard, Gaston (2000) *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-0234-0.

Bergson, Henri (1999) *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-1021-1.

Bollnow, Otto Friedrich (2019) *O homem e o espaço*. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR. ISBN 978-85-8480-147-3.

Dubois, Philippe (2012) "A imagem-memória ou a mise-en-filme da fotografia no cinema autobiográfico moderno." *Revista Laika*. Vol. 1 (1): 1-37. [Consult. 2020-12-22] Disponível em URL: //www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=37.

Farge, Arlette (2017) *O sabor do arquivo.* Tradução Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN 978-85-314-1167-0.

Hausken, Liv (2011) "The Temporalities of the Narrative Slide Motion Film". In Eivind Røssaak (editor). *Between Stillness and Motion Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Machado, Arlindo (2011) *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus. ISBN 978-85-308-0935-5.

Mokarzel, Marisa (2017) *Sobre o Vazio [1]: Fotografias e Vídeos de Alberto Bitar*. [Consult. 2021-01-20]. Disponível em URL: http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/2017_02.html.

Pelbart, Peter Pál (2015) *O tempo não reconciliado. Imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva. ISBN 978-85-273-0151-0.

Proust, Marcel (2006) *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo. ISBN 978-85-250-4225-5.

Salles, Cecília Almeida (2003) "Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras." *ARS*. Vol. 1 (2): 88-108. [Consult. 2020-12-22]. Disponível em URL: https://doi.org/10.1590/S1678-53202003000200008.

Segaud, Marion (2016) *Antropologia do espaço*: *habitar, fundar, distribuir, transformar*. Tradução Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições SESC São Paulo. ISBN 978-85-69298-81-6.

Nota biográfica

Luisa Paraguai é artista visual e professora na Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Pós-Doutorado no MediaLab da Universidade Federal de Goiás (UFG) e na Nuova Accademia di Belle Arti NABA, Milão, Italia. Doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas. Vice-coordena o Grupo de Pesquisa Produção e Pesquisa em Arte. A principal linha de investigação é a interrelação Arte e Design, atravessada pelas tecnologias digitais.

ORCID: http://orcid.org/0000-0002-3886-8118

Email: luisa.donati@puc-campinas.edu.br

Morada: Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516. Parque Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas, São Paulo, Brasil. CEP: 13087-571.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Eduardo Kac: a criação do natural como obra de arte

Eduardo Kac: the creation of the natural as a work of art

LUISA PINHEIRO* & LEANDRO SALES ESTEVES**

*AFILIAÇÃO: Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

**AFILIAÇÃO: Doutorando em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Resumo: O artigo aborda as criações de Eduardo Kac, artista brasileiro nascido no Rio de Janeiro que, desde a década de 1980, ocupa as ruas e galerias de arte com múltiplas linguagens. São discutidas especialmente as obras *Genesis*, *GFP Bunny* e *Oitavo Dia*, cuja poética coloca em confronto direto arte, ciência, tecnologia e religião. A partir destas intervenções, o presente trabalho reflete sobre como os processos de hibridização das obras descontroem a distinção entre o humano e o natural, que sedimentam pensamento e sociedade modernos.

Palavras chave: Eduardo Kac / Arte / Criação / Modernidade.

Abstract: *The article addresses the creations of Eduardo Kac, a Brazilian artist born in Rio de Janeiro who, since the 1980s, has occupied streets and art galleries with multiple languages. This article discusses the controversial frontier between art and genetic engineering explored by Kac in the works Genesis, GFP Bunny and Eighth Day that make up his Trilogy of Creation, whose poetics puts art, science, technology and religion in direct confrontation. As a result of these interventions, we reflect on how the processes of hybridization of the works decouple the distinction between the human and the natural, that sediment modern thought and society.*

Keywords: *Eduardo Kac / Art / Creation / Modernity.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

O presente artigo tem como objetivo apresentar a obra de Eduardo Kac e o diálogo que tal obra estabelece com a modernidade, especialmente em se tratando da controversa exploração da fronteira entre arte e engenharia genética.

Artista brasileiro nascido no Rio de Janeiro em 1962 e formado pela Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro- PUC-RJ, desde a década de 1980 Kac ocupa, com suas obras, as ruas e galerias de arte com múltiplas linguagens, que vão desde as performances da poesia pornô, aos precursores trabalhos da arte digital. Em Trilogia da Criação, conjunto de obras sobre as quais este trabalho pretende especialmente se debruçar, Kac explora as metáforas da criação, cuja poética coloca em confronto direto arte, ciência, tecnologia e religião. Com as obras Gênesis, GFP Bunny e Oitavo Dia, Kac desloca o público para o centro da obra e materializa questionamentos estéticos, éticos, ecológicos, artísticos, tecnológicos e científicos.

Por fim, este trabalho igualmente pretende estabelecer um diálogo entre as intervenções artísticas de Kac e as teorias sobre a Modernidade do antropólogo Bruno Latour. Os processos de hibridização criados pelo artista descontroem a distinção entre o humano e o natural que, para Latour (1994), sedimentam pensamento e sociedade modernos.

2. A trajetória de Eduardo Kac

Os primeiros trabalhos artísticos de Eduardo Kac datam do início da década de 1980, com uma série de performances que mesclavam humor e conteúdo político, apresentadas entre as cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda no início da mesma década, em 1983, Kac lança o livro Escracho, hoje integrante da coleção do Museum of Modern Art de Nova Iorque, e inicia seus trabalhos em uma rede denominada Vídeotexto, precursora da internet. No mesmo ano, cria então o conceito de Holopoesia, "uma nova linguagem verbal/visual que explora as flutuações formais, semânticas e perceptuais da palavra/imagem no espaço-tempo holográfico." (ARTREF, 2019:1)

Em 1984, Kac é convidado a participar da mostra "Como Vai Você, Geração 80?," no Parque Lage, na cidade do Rio de Janeiro. Em 1985 faz sua primeira exposição individual, com seus holopoemas, no Museu da Imagem e do Som da cidade de São Paulo, e ainda recebe o prêmio de aquisição do Salão Nacional de Artes Plásticas, no Rio de Janeiro.

A partir de 1986, Kac começa a desenvolver o que denomina arte da telepresença, a partir da organização da mostra Brazil High Tech na Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, no Rio de Janeiro. Para esta mostra, Kac desenvolve um

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

robô operado por controle remoto, com o qual os espectadores podiam interagir.

Em 1988 Kac apresenta seu trabalho de holografia digital em uma mostra individual na Funarte, na cidade do Rio de Janeiro, e em 1989 se muda para os Estados Unidos, onde cursa mestrado em Artes Plásticas na The School of the Art Institute of Chicago, instituição em que hoje é professor titular.

A partir dessa mudança, e do projeto *Ornitorrinco,* também desenvolvido em 1989, o trabalho de Kac ganha projeção internacional, assim como sua investigação relacionada à telepresença, definida como "uma nova área de criação artística que se baseia no deslocamento dos processos cognitivos e sensoriais do participante para o corpo de um telerrobô, que se encontra num outro espaço geograficamente remoto." (ARTREF, 2019:1)

Durante toda sua carreira, Kac recebeu importantes prêmios, como o Shearwater Foundation Holography Award, em 1995, prêmio internacional de grande prestígio no campo da arte holográfica, dado pela Shearwater Foundation, da Florida, por seu trabalho em holopoesia. Recebeu ainda, em 1998, o prêmio Leonardo Award for Excellence, da International Society for the Arts, Sciences and Technology, e sua obra de telepresença *Uirapuru* foi premiada em Tóquio com o prêmio do júri internacional na Bienal do InterCommunication Center, no ano de 1999.

Além de outros prêmios que se seguiram, as obras de Kac são regularmente exibidas em mostras nas Américas do sul e do Norte, Europa, Ásia e Austrália, Seus artigos e ensaios também já foram publicados em impostantes livros, revistas e jornais, tanto no Brasil como em outros países, e seu nome figura no conselho editorial de revistas voltadas à arte, como a Leonardo, publicada pelo MIT Press, veículo universitário filiado ao Massachusetts Institute of Technology, e suas obras integram a coleção de inúmeros museus e coleções particulares espalhados pelo mundo.

3. Metáforas da Criação na obra de Kac

O ano de 1999 marca o início do que Kac irá denominar de Trilogia da Criação, conjunto de obras a ser explorado neste trabalho. Neste ano, Eduardo Kac apresenta Genesis, obra na qual o artista codifica e recodifica uma sentença do livro sagrado, onde há o relato da criação.

O processo de codificação se dá primeiramente da sentença bíblica para o Código Morse. Posteriormente, do Código Morse é transferido para um código genético. Cria-se assim um gene sintético, batizado como o "gene do artista". Posteriormente, este gene é introduzido em bactérias que passam a reproduzi-lo (Figura 1).

Figura 1 · Composição dos códigos genéticos apresentada na obra *Genesis*. (Fonte: www.ekac.org).
Figura 2 · Alba, coelha transgênica apresentada na obra *GFP Bunny* (Fonte:www.ekac.org)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

No ano seguinte, Kac apresenta outra obra situada nesta polêmica fronteira e entre arte e biotecnologia: GFP-Bunny. A obra consiste na criação da coelha Alba, um animal transgênico / obra de arte, ou um artefato vivo de arte transgênica (Figura 2). O polêmico animal, desenvolvido em parceria com cientistas de um laboratório francês, quando exposto a luz ultravioleta, aparece tomado por uma coloração verde.

Alba tem o poder de provocar uma profunda discussão sobre questões éticas envolvendo as pesquisas de engenharia genética, bem como os limites da arte contemporânea. Simultaneamente, Alba contrasta a rigidez dos laboratórios de engenharia genética com a postura afetiva do artista com animal. Conforme afirma Kac: "Quando a peguei, ela brincou com a cabeça entre meu corpo e meu braço esquerdo, encontrando finalmente uma posição confortável para descansar e desfrutar meus golpes suaves." (Kac, 2002:35)

As mutações operadas nas obras de Kac, mais especificamente aquelas elaboradas na obra Gênesis, são analisadas sob a perspectiva das mutações por Rech (2018). A autora observa que tais mutações são processo e resultado de um lógica desviante, marcada pela programação e desprogramação da vida.

Para a autora, "A mutação pode ser genética, mas pode ser também poética — quando a linguagem escrita é transformada e outra palavra é inventada, mudando o contexto da frase e gerando uma leitura subjetiva." (RECH, 2018:318). Sendo assim, a instabilidade produzida pelas mutações constituem-se como fonte de produção e reprodução dos sentidos na obra de Kac. Tal reflexão se aproxima da incerteza material e conceitual presente na obra de arte contemporânea da qual fala Isabel Sabino (2009), ao se referir aos artistas que abordam a natureza no ambito da obra de arte. Analisando a poética e os processos criativos de Eduardo Kac, Iara Covas (2011) chama atenção para as perturbações sussitadas no campo da ética científica:

São trabalhos polêmicos que envolvem a criação de seres vivos e sua manutenção no enquadramento das artes, o que possivelmente, segundo o artista, ampliaria de um ponto de vista ético e social o debate acerca dos transgênicos e outros experimentos genéticos. Através da poderosa metáfora da criação, as obras mesclam alta tecnologia e referencias antigas, revelam a força mágica por trás da molécula de DNA, assim como devassam procedimentos científicos, possibilitam leituras interpretativas com base na cultura popular ou em tradições como a mística judaica e a Cabala (Covas, 2011:65).

Além de redimensionar as concepções de arte, as produções de Kac provocam verdadeiros sismos capazes de perturbar os paradigmas científicos, que para Covas:

> *Questionam a supremacia do DNA na criação da vida numa tentativa de expandir o entendimento entre genética, organismo e meio-ambiente, ao mesmo tempo em que servem de alerta para uma banalização de procedimentos envolvendo a engenharia genética e biotecnologia, que apesar de praticados por cientistas muitas vezes envolvem interesses bem sinistros* (Covas, 2011:65).

Em o Oitavo Dia Eduardo Kac propõe um microecossistema de seres produzidos em laboratório com o uso da GFP, proteína fluorescente utilizada na coelha de GFP-Bunny. Entre estes seres estão peixes, plantas, mamíferos e amebas caracterizados pela fluorescência. Juntamente com estas espécies habita um biorobô, cujas amebas inseridas em seu sistema interferem em seu comportamento. Estas obras de Kac depositam um sentido de mudança para o campo da arte. Kac afasta da arte contemporânea o desejo de categorização, de determinação ou critério que ouse de algum modo categorizar a arte contemporânea, cuja tarefa para o artista, não seria mais a produção de artefatos, mas a de criaturas vivas, dotadas da capacidade de se reproduzir instalando o imprevisível e a incerteza no centro do processo artistíco.

Relacionando a obra de Kac com a modernidade, o contato e análise das obras do artista podem ser relacionados à constituição de híbridos, sobre os quais disserta Bruno Latour. Para o autor: "híbridos delineiam imbróglios de ciência, política, economia, direito, religião, técnica, ficção."(LATOUR, 1994:10). Ainda segundo o antropólogo, algumas práticas estariam diretamente ligadas ao adjetivo moderno, como a tradução e a purificação. Se a tradução igualmente encontra ecos no trabalho de Eduardo Kac, já que, para Latour, ela consiste em "misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura. (Latour, 1994:21)." a purificação termina por ir de encontro aos trabalhos do autor, já que esta seria a responsável por delimitar as distinções entre o humano e o natural. Neste sentido, a proliferação dos elementos híbridos presentes na obras de Kac se mostra capaz de desagregar os esforços modernos de separação entre cultura e natureza.

Conclusão

Eduardo Kac configura-se como relevante artista tanto em seu país de origem, o Brasil, quanto nos diversos países que tem contato e expõe suas obras. Além de explorar multiplas linguagens em sua produção artistica, Kac também tem demonstrado uma potencialidade poética em multiplicar os significados conceituais em suas obras. Tal fato se torna perceptivel no modo como o artista dimensiona as possibilidades semânticas da ideia de criação.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

As intervenções do artista podem constituir-se a partir de instalação, poesia, ou até mesmo um ser vivo produzido em laboratório, capaz de se multiplicar, sofrer mutações ou resignificar os sentidos de uma dada cosmovisão sobre a criação. Essa realidade mutante e imprevisível é observada especialmente nas produções do artista destacadas neste artigo, conhecidas no ecossistema da arte como a Trilogia da Criação.

Fazem parte desta trilogia as seguintes obras: Genesis, GFP Bunny e Oitavo Dia. Trabalhos que envolvem um conjunto de intervenções que se desdobram em potentes metáforas da criação, visto que são capazes de abrir verdadeiras fissuras nas fronteiras entre arte, ciência, biologia, tecnologia e nos sistemas de crenças. A obra de de Kac como um todo e, especialmente, os trabalhos analisados em mais profundidade neste artigo, podem ser comparados à percepção de Bruno Latour acerca da modernidade. Se a hibridização e a tradução são elementos facilmente identificáveis na obra do artista, seu trabalho procura apagar fronteiras entre o natural e o artístico, outra característica moderna ligada à prática da purificação.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao Programa de pós graduação em Educação, Artes e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo — SP pelo apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Arteref (2019) "O coelho Fluerescente de Eduardo Kac." *Arte | REF.* [Consultado em 05 de fevereiro de 2021]. Disponível em URL:https://arteref.com/arte-no-mundo/manipulacao-genetica-como-forma-de-arte-a-ideia-do-coelho-fluorescente/

Covas, Iara Maia.(2009) *Eduardo Kac: uma poética de criação. 2011.* (Dissertação de Mestrado, programa de Pós Graduação em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo.

Isabel, Sabino (2009) "Uma (in)certa natureza e casos da arte contemporânea." *Ciencias da Arte-Actas das Conferências — 4.* ISBN 978-989-8300-02-4. Vol 1(1): 110-132.

Kac, Eduardo (2002) GFP Bunny: a coelhinha transgênica. *Galáxia: Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*, N. 3, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica-PUC-SP, pp. 35-58

Latour, Bruno. (1994) *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica.* Rio de Janeiro: Editora 34.

Rech, Nathalia Silveira (2018) Gênesis (1999) de Eduardo Kac: poética do desvio como potência de vitalidade. Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo: p.310-322.

Notas biográficas

Luisa Pinheiro é atriz, roteirista e Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.
ORCID: 0000-0002-3127-0383
Email: lu_pinheiro100@hotmail.com
Morada: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Rua da Consolação, 930, CEP 01302-907, São Paulo, Brasil

Leandro Sales Esteves é professor do Colégio Presbiteriano Mackenzie. Doutarando em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.
ORCID: 0000-0002-1459-5995
Email: leandro.esteves2008@hotmail.com
Morada: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Rua da Consolação, 930, CEP 01302-907, São Paulo, Brasil

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Construcciones y performances II: los refugios de A. Framis

Constructions and performances II: A. Framis' shelters

MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ

AFILIAÇÃO: España, Artista visual. Afiliação: Profesora del Departament d'Arts Visuals i Disseny, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts. C. Pau Gargallo, 4 / 08028 Barcelona, Espanha. E-mail (institucional): montserratlopezpaez@ub.edu

Resumen: Alicia Framis es una artista cuya obra combina nuevos y tradicionales medios del arte, la comunicación y la cultura visual para encarar aspectos diversos de la existencia humana en la urbe contemporánea. Una parte significativa de sus proyectos responde a la realización de construcciones simbólicas destinadas a la performance. En un artículo anterior se examinaron las construcciones textiles o series de indumentarias de la artista confeccionadas para este fin. En el presente, se lleva a cabo una aproximación sobre las construcciones espaciales o instalaciones de Framis, ideadas con una finalidad análoga, la acción y la experiencia compartida; ensayos visuales o experimentos espaciales que nos invitan a reconsiderar nuestros hábitos de vida y salvaguar nuestra humanidad

Palabras clave: instalación / arquitectura / perfomance / arte relacional / arte de la experiencia / ensayo visual / experimento espacial / Alicia Framis.

Abstract: *Alicia Framis is an artist who combines new and traditional means of art, communication and visual culture to confront many faces of contemporary human existence in the city. A significant part of her projects involves the realisation of symbolic constructions for performance. A preceding article examined the artist's textile constructions or series of garments made for this purpose. In this article, we approach Framis' spatial constructions or installations designed for an analogous objective, the action and the shared experience; visual essays or space experiments calling us to reconsider our lifestyle and safeguard our humanness.*

Keywords: *installation / architecture / performance / relational art / art of experience / art of experience / visual essay / space experiment / Alicia Framis.*

Submetido: 14/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

En el presente artículo se retoma el trabajo de Alicia Framis (Mataró, 1967), una artista cuya obra combina nuevos y tradicionales medios artísticos, la comunicación y la cultura visual, para abordar distintos aspectos de la existencia humana en la urbe contemporánea. La formación inicial de A. Famis transcurre entre la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y la École de Beaux Arts de París. Después cursa un máster en el Institute d'Hautes Etudes de París y otro en la Rijksakademie Van Beeldende Kunsten, Amsterdam. En 2003, su obra representa a los Países Bajos en el Pabellón Holandés de la 50ª Bienal de Venecia. Participa igualmente en Performa 09 Nueva York (2009), en la 2ª Bienal de Berlín (2001) y en Manifesta 2 Luxemburgo (1998). Ha sido galardonada con diversos premios: en 2000, recibió el Prix Lleida de Arte Contemporáneo; en 2019, el Lucas Artists Visual Arts Fellowship 2019-2022 y, en 1997, el Prix de Roma. Su obra se halla presente en numerosas colecciones, como la Colección FRAC Lorraine (Francia), el Migros Museum für Gegenwartskunst (Suiza), el Museum Boijmans van Beuningen (Países Bajos), el MUSAC de Castilla y León (España), el Rabo Art Collection (Países Bajos), el Stedelijk Museum Collection (Países Bajos). Y, entre sus últimas exposiciones e intervenciones, se hallan *Pabellón de Género* (Sala Alcalá 31, Madrid, 2018), *Century22* (Stedelijk Museum, Amsterdam, 2017), *Land Project* con Rikrit Tiravanija (Tailandia, 2015), *Drifting in Daylight*, con CreativeTime (Central Park, New York, 2015) y *Framis in Progress* (MUSAC, Castilla y Léon, España, 2014; Museum voor Moderne Kunst, Arnhem, Países Bajos, 2013; Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Austria, 2013).

Una parte significativa de los proyectos de Framis responde a la realización de construcciones simbólicas destinadas a la performance. La autora del presente artículo, trató en uno anterior, las construcciones textiles o series de indumentarias de la artista confeccionadas a tal fin. En el presente, se lleva a cabo una aproximación sobre las construcciones espaciales o instalaciones de Framis concebidas con una finalidad análoga, para la acción y la experiencia compartida del público-espectador. Precisamente, el carácter experiencial con que las imprime, íntimo y/o mental, resulta una de las particularidades que nos permite referirlas en clave de *ensayos visuales o experimentos espaciales*. Las relaciones entre el modo de hacer de la artista y el de otros creadores de diversos ámbitos del pensamiento y el conocimiento, inherentes a este tipo de obra, constituye la segunda particularidad que reafirma la expresión, concedida a las mismas, de *ensayos visuales*.

A propósito de la experiencia compartida, la idea de este texto surge tras invitar a la artista a un *wokshop* en el Màster Prodart (UB), en octubre de 2019, y tras haber conversado con ella durante dos largas jornadas. Pero sobretodo

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

emerge al recordar, durante estos días y a causa de la excepcionalidad de las circunstancias, una de sus construcciones, *Soledad en la ciudad: Remix* (2000), Plaça dels Àngels de Barcelona, sito frente al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Figura 1, Figura 2). La obra, desde su planteamiento conceptual hasta su desarrollo de carácter experiencial devenía un verdadero *site-specific*. A destacar: la extrañeza de una enorme carpa ubicada en un barrio en vías de reestructuración o desestructuración (edificios derrocados, vecinos reubicados, comercios locales en proceso de cierre, un museo de firma recién inaugurado...). En el interior, las actividades propuestas por Framis proponían paliar de manera programática y quimérica el desconcierto, al tiempo que ponían de manifiesto las múltiples carencias del barrio y el riesgo de su deshumanización. Hoy, después de veinte años de aquella experiencia compartida y tras uno de pandemia mundial, la situación resulta ciertamente agraviada. Al desbarajuste acaba de sumarse la ausencia del turismo, quién habría de ocupar aquel y tantos otros enclaves de un modelo de ciudad en crisis definitiva.

El desarraigo o el nomadismo de Framis data de su etapa de formación, cuando abandona Barcelona para continuar Bellas Artes en París. Emparentada con el desarraigo, la casa o los espacios domésticos devienen el subterfugio para elaborar discursos visuales a cerca de nuestro *modus vivendi*. La arquitectura-casa o el *domus*, entendido como hogar, real y concreto pero también y sobre todo como intimidad, se evidencia desde sus primeras propuestas. Entre ellas, hallamos *Arte habitable* (1995), *Interior Architecture [Arquitectura Interior]* (1995) o *Emergency Architecture* (1996). El *statement* de *Arte habitable* (Figura 3, Figura 4) sugiere ya este asunto:

> *'Arquitectura Interior' fue una investigación sobre nuestra 'casa interior': nuestro mundo mental que, con sus muchas 'habitaciones', forma nuestra experiencia de vida. Se trata de habitaciones llenas de encuentros y deseos que determinan la estructura de nuestro 'Yo'. Mi investigación comenzó con una serie de entrevistas a diferentes personas. Para facilitar la comunicación con las personas que entrevistaba, hice una maqueta de cera que consistía en varias habitaciones vacías en las que ellos podían organizar sus espacios mentales personales. La maqueta estaba impregnada de vaselina para hacerla más táctil. Durante las conversaciones, todos mis invitados comenzaban a tocar los espacios vacíos de la maqueta. Se abrían sus recuerdos y se iniciaba el diálogo: empezaban hablando sobre las habitaciones en las que habían vivido y las habitaciones en las les gustaría vivir. Resultaba interesante ver como cada persona daba un nombre diferente a las habitaciones y como las asociaba con diferentes experiencias, aun tratándose de la misma maqueta. También había algunos espacios ante los que reaccionaban de forma similar. A estas habitaciones las llamo "universales"* (Framis, 2003: 91)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Alicia Framis, *Loneliness in the City [Soledad en la ciudad]*, Barcelona, 2000. En este proyecto, Framis colaboró con el artista Dré Wapenaar en el diseño de una plataforma móvil como el lugar a-temático donde artistas, arquitectos y el público pudieran desarrollarse e intercambiar ideas. El pabellón o tienda de forma ovalada mide 12×9 m. aprox. y contiene cinco cabinas o dormitorios para los participantes; el resto de la tienda es espacio público. Fuente: http://aliciaframis.com.mialias.net/2000-2/loneliness-in-the-citybarcelona-2000/ [Consult. 2020-12-03]
Figura 2 · Alicia Framis, *Loneliness in the City [Soledad en la ciudad]*, Barcelona, 2000. Fuente: http://aliciaframis.com.mialias.net/2000-2/loneliness-in-the-citybarcelona-2000/ [Consult. 2020-12-03]

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Alicia Framis, *Interior Architecture [Arquitectura Interior],* Amsterdam, 1995. Vistas parciales de la instalación, consistente en un objeto-maleta, serie de conversaciones y de dibujos. Fuente: http://aliciaframis.com.mialias.net/1995-2/interior-architectureamsterdam-1995/ [Consult. 2021-02-07]
Figura 4 · Alicia Framis, *Interior Architecture [Arquitectura Interior],* Amsterdam, 1995. Vistas parciales de la instalación, consistente en un objeto-maleta, serie de conversaciones y de dibujos. Fuente: http://aliciaframis.com.mialias.net/1995-2/interior-architectureamsterdam-1995/ [Consult. 2021-02-07]

El *statement* de *Arquitectura Interior*, desde la perspectiva de hoy, anticipa el devenir de una parte significativa de la producción posterior de Framis, una serie de *habitaciones-casas* que la artista realiza en pro de generar diálogo y reflexión a través de la experiencia compartida de sus interiores. Construcciones simbólicas de las 'habitaciones' que conforman nuestros hábitos de vida y nuestro 'Yo'. Una colección de 'moradas universales' que urgen de nuestra revisitación, para salvaguardar nuestra humanidad.

Llegados a este punto, resulta inexcusable la revisión de la tipología de proyectos atendida en estas páginas, de la manera más sucinta posible. Para ello, se agrupan según el material que las determina, a sabiendas del déficit que conlleva el uso de cualquier pauta de organización o agrupación de obra. Y además, para simplificar al máximo la catalogación, se desestima la inclusión en ella de los espacios efímeros, exentos de perfil constructivo, así como las arquitecturas a penas proyectadas o diseñadas por la artista.

Así, un primer grupo de *habitaciones-casa* de Framis comprendería las instalaciones realizadas primordialmente en madera y emplazadas en el interior de espacios expositivos. Entre las últimas instalaciones de este tipo se encuentran: *Forbiddem Architecture [Arquitectura Pohibida]* (Nuremberg, 2017), *Room of Reflection [Sala de reflexión]* (Aix-en-Provance, 2015), *Stendhal Syndrome Pavillon [Pabellón del Síndrome de Stendhal]* (Amsterdam, 2015), *Room For Forbiddem Books [La habitación de los libros perdidos]* (Amsterdam, 2014) y *Screming Room [Sala del grito]* (Madrid, 2013). A penas una breve descripción de tres de ellas: 1. *Arquitectura Prohibida. Arquitectura para familias no binarias* (Figura 5, Figura 6) es un proyecto que, bajo la apariencia exterior de cabaña, en su interior contiene indumentaria de personal de la construcción (no necesariamente varones), fotografías y un vídeo sobre familias no convencionales. La interacción con la obra propone al público la reflexión sobre el devenir de la condición de la familia y su interrelación con los espacios que habitamos; 2. *Sala de Reflexión*, es una instalación de aspecto formal externo de gran contenedor, en cuyo interior una cámara centra el punto de mira del espectador-participante literalmente sobre sí mismo. El significado de la obra nos habla sobre ese ojo que todo lo ve de nuestra sociedad hipervigilada, entre otras cuestiones; 3. *La habitación de los libros perdidos* (Figura 7, Figura 8), exteriormente semeja también una enorme caja de embalaje. Su interior alberga un suelo colchoneta y unas estanterías con un centenar de libros prohibidos de distintas épocas y lugares. Una incitación a la desobediencia callada y a leer en un espacio cerrado, secreto, aquello que fue censurado; a ejecutar el contrasentido del acto de la censura.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · A. Framis, *Forbidden Architecture. Arquitectura para familias no binarias* (Nuremberg, 2017). Casa de madera, aluminio, bancos, pantalla, cascos, bolsas, folletos, 120 fotos, video, 300 x 200 x 250 cm. Registros fotográficos de la instalación intervenida. Fuente: http://aliciaframis.com.mialias.net/2017-2/forbidden-architecture-nuremberg-2017/

Figura 6 · A. Framis, *Forbidden Architecture. Arquitectura para familias no binarias* (Nuremberg, 2017). Casa de madera, aluminio, bancos, pantalla, cascos, bolsas, folletos, 120 fotos, video, 300 x 200 x 250 cm. Registros fotográficos de la instalación intervenida. Fuente: http://aliciaframis.com.mialias.net/2017-2/forbidden-architecture-nuremberg-2017/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · A. Framis, *La habitación de los libros prohibidos*, Amsterdam, 2014. Caja de madera, luz, almohadas de colchón. 250 x 250 x 250 cm. Fotografías de Blueproject Foundation (Il Salotto, 20.01.17-14.05.17), Barcelona. Fuente: https://www.blueprojectfoundation.org/es/exposiciones/item/aliciaframis
Figura 8 · A. Framis, *La habitación de los libros prohibidos*, Amsterdam, 2014. Caja de madera, luz, almohadas de colchón. 250 x 250 x 250 cm. Fotografías de Blueproject Foundation (Il Salotto, 20.01.17-14.05.17), Barcelona.Fuente: https://www.blueprojectfoundation.org/es/exposiciones/item/aliciaframis

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A este primer grupo de instalaciones en madera, pero emplazadas en lugares públicos, se sumaría el proyecto *Blind Date House [Casa de cita a ciegas]* (Chiang Mai, 2016, solicitado por R. Tiravanija desde la Land Foundation y configurado como espacios de intercambio para artistas en residencia y tailandeses residentes) así como las distintas versiones del proyecto *Billboardtrhilandhouse* (Nantes, 2000-09).

En un segundo apartado se agruparían las *habitaciones-casa* de Framis, elaboradas en vidrio como principal elemento constructivo y de instalación igualmente en espacios expositivos, tales como: *Confessionarium [Confesionario]* (Amsterdam, 2014), *Room To Forget [La habitación del olvido]* (Madrid, 2013) y *Contemplation Room [Sala de contemplación]* (Zurich, 1998). 1. *Confesionario* resulta el diseño actualizado de un confesionario católico y translúcido, en el que párroco y feligreses permanecen a la vista en todo momento. Denuncia el secretismo o la falta de trasparencia, así como la hipocresía de la iglesia y, por extensión, de la sociedad, 'su falta de voluntad para asumir la responsabilidad de sus fallos y errores' (Framis, 2014); 2. *La habitación del olvido* (Figura 9) es una habitáculo de dos metros cuadrados, rellena de metirapone, una droga que borra recuerdos específicos. El proyecto se ideó para la Maison de la Paix (Genève, Suiza), a fin de contribuir a borrar los recuerdos, 'dolorosos y por tanto inservibles', de soldados y víctimas de la segunda guerra mundial; 3. Y *Sala de contemplación* (Figura 10) aparece, en el interior de un museo, como uno los espacios reservados para fumadores. 'Inhalas, aguantas la respiración y exhalas. Fumar te lleva a otro estado, emocional y físicamente. El deseo de ese estado es más fuerte que el miedo a una vida más corta, más fuerte que el miedo a enfermar, o a ser el perdedor que sugiere el hecho de estar en el pavimento' (Framis, 2003:85).

En los últimos años, varias selecciones de las *habitaciones-casa* de Framis han dado lugar a distintas monográficas de la artista, bajo títulos como *Habitaciones prohibidas* (Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 2014) o *Pabellón de género* (Alcalá 31, Madrid, 2018- 2019), mencionada al inicio. La apelación al *pabellón* resulta tanto más apropiada en relación con la obra de Framis, en cuanto que Dan Graham (Urbana, EEUU, 1942) fue profesor suyo en la Rijksakademie de Amsterdam y figura entre uno de sus referentes. D. Graham posee un recorrido artístico complejo y original encomiable. Comenzó como galerista, realizó crítica de arte y obra para revistas, trabajos en cine y performances y, desde 1976 con su participación en la Bienal de Venecia, se da a conocer internacionalmente por sus *pabellones* o propuestas arquitectónico-escultóricas. Su obra reflexiona sobre las estructuras perceptivas, filosóficas y sociales, desde la puesta en escena para un espectador-participante de la obra o *arte del comportamiento*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 9 · A. Framis, *Room To Forget*, Madrid, 2013. Vidrio y Metyrapone. 200 x 200 x 200 cm. Fuente: http://aliciaframis.com.mialias.net/2013-2/room-forget-madrid-2013/

Figura 10 · A. Framis, *Contemplation Room*, Zurich, 1998. Sala de cristal con 2 ceniceros y 4 sillas del mismo tamaño. Colección: Museo Migros, Zúrich, Suiza. Fuente: http://aliciaframis.com.mialias.net/1998-2/contemplation-roommigros-museum-zurich/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

(*arte de contacto* o *de participación*, para Framis). Marianne Brouwer dirime las siguientes palabras (traducción libre del francés) a cerca de los *pabellones* o *modèles psyco-philosophiques*, según gustaba denominar el propio Graham:

> *Los modelos arquitectónicos de los pabellones de Graham son más que herramientas para preparar la construcción. Son prototipos o experimentos que se basan en la impresionante riqueza de las posibles variaciones de un tema, o más bien, ejemplos de un plan maestro (o general)* (Graham, 2001:15).

Las palabras de Brouwer, salvando la distancia generacional, pudieran muy bien referir las *habitaciones-casa* de Framis, al plantearlas primordialmente como las variaciones de un tema o como los *ensayos visuales o espacios experimentales* destinados a un plan ulterior. Además, las instalaciones de Framis comparten con las de Graham una misma concepción de la arquitectura. La referencia común es John Hejduk (Nueva York, EEUU, 1929 — 2000), arquitecto, artista, teórico y profesor desde 1964 en la Cooper Union School of Art and Architecture de Nueva York (Decano de la Escuela de Arquitectura, 1975-2000) y representante de un lenguaje tan personal que rehúye de las estructuras y las funciones convencionales de la arquitectura, lo que, en última instancia, explicaría por qué sus primeras edificaciones datan del final de su vida, a partir de 1980. En su artículo "Evening in Llano", Hejduk expone su particular enfoque:

> *Cabe la posibilidad de una visión de la arquitectura que podría interpretarse como una invención. Durante su construcción desaparece, esclarece en tanto que desvela, revela en tanto que erosiona, celebra en tanto que captura, pronuncia en tanto que clausura, atraviesa. El método es severo: la arquitectura es filtrada por disciplinas paralelas como la pintura, la literatura y la medicina. Es un método elíptico y acumulativo. Al final es biológico/andrógino y busca lo femenino. Es implacable* (Hejduk:1988)

La arquitectura como invención, como artefacto simbólico, y la obra como fenómeno holístico son algunas de las trazas compartidas. Las arquitecturas de Framis, como las de Hejduk y las de Graham, están filtradas por otras disciplinas paralelas o ámbitos diversos del conocimiento. En el caso de Framis, son perfectamente reseguibles la *pintura* de Nancy Spero (Ohio, 1926 — NY, EEUU, 2009), la *literatura* de Sophie Calle (París, 1953), las *pasiones* de Margarite Duras (Gia Định, ca. de Saigón, Vietnam, 1914 — París, 1996), *el lado oscuro* de Vila-Matas (Barcelona, 1948) o el *compromiso* de Daniel Buren. Y, por supuesto, están atravesadas por la performance, con Marina Abramovic (Belgrado, Serbia, 1946) y Rirkrit Tiravanija (Buenos Aires, Argentina, 1961) como dos de sus referentes y colegas de profesión. Framis opera en la línea de Tiravanija,

emparentándose con el *arte relacional* (Bourriaud, 2001). Sin el fin perfomativo, las *habitaciones-casa* de Framis resultarían inconclusas, lo mismo que los *modelos psico-filosóficos* de Graham o las *fiestas* de Tiravanija, predeterminadas para la interacción y la experiencia, y bajo el convencimiento de que sólo a través de ellas puede apelarse al conocimiento.

Los *ensayos visuales o experimentos espaciales* de Framis nos invitan a reconsiderar/ re-visitar las 'habitaciones' que conforman nuestros hábitos de vida y nuestro 'Yo'. Cómo son, cómo no son y cómo podrían llegar a ser nuestros espacios de vida, los tangibles y los intangibles. Y cómo devendría nuestra existencia en esos otros lugares; cómo nos reuniríamos y nos uniríamos en esos refugios del alma, espacios de cobijo y de libertad donde pudiéramos ser nosotras mismas.

Referências

Bourriaud, N. (2001), *Esthétique relationnelle*, París: Les Presses du réel.

Framis, A. (2003) *Alicia Framis. Works 1995-2003*, Amsterdam: Artimo.

Framis, A. (2018) *Pabellón de género. Alicia Framis*, Madrid: Comunidad de Madrid.

Graham, D (2001) *Dan Graham, OEuvres 1965-2000* (Comisariado: Marianne Brouwer; Corine Diserens), Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, et altres, Düsseldorf: Richter Verlag GmbH/ París: París Musées.

Hejduk, J. "Evening in Llano", texto procedente del volumen colectivo John Hejduk, Elizabeth Diller, Diane Lewis, Kim Shkapich (eds.) (1988) *Education of an architect*, Nueva York: Irwin S. Chanin School of Architecture of the Cooper Union-Rizzoli.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

El Arte de Jugar Creando: Una visión a la obra de Ana Barriga

The art of creating through play: a vision into the work of Ana Barriga

Mª VICTORIA MÁRQUEZ CASERO* & LETICIA VÁZQUEZ CARPIO**

*AFILIAÇÃO: X

**AFILIAÇÃO: X

Resumen: El presente escrito versa sobre la Artista Ana Barriga (1.984, Cádiz. España). Dicha artista establece una conexión entre la realidad y la infancia. Su obra está impregnada de un carácter lúdico. Utiliza el arte para presentarnos una realidad irónica conectada a la infancia y mostrarnos ese equilibrio que inconscientemente buscamos entre la emoción y la razón.

Palabras clave: Lúdico / ironía / emoción / juego / arte.

Abstract: *The aim of this research is to explore the work of the artist Ana Barriga (1.984, Cádiz, Spain). Barriga establishes a connection between reality and childhood. Her works focuses on the playful side of life. She uses art to present an ironic reality connected with childhood, to show the balance between emotion and reason.*

Keywords: *Ludic / ironic / emotion / play / art.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

Introducción

Ana Barriga, artista gaditana (1984) nacida en Jerez de la Frontera (Cádiz. España). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. afincada en Madrid (España). Participa en Ferias y en numerosas exposiciones tanto nacionales como internacionales. Galerías como Yusto/Giner (Marbella, España), Birimbao (Sevilla, España) o espacios expositivos como la plataforma Ink and Movement (Madrid, España) la representan y la consideran dentro de las últimas tendencias del arte contemporáneo. Su obra nos muestra una figuración fotográfica inmersa en el ámbito lúdico, como la propia artista indica cuando nos presenta su exposición El hombre y la madera: "He reparado esta exposición pensando en lo lúdico y en el divertimento a la hora de la creación artística que es algo que es muy necesario en mi trabajo y que se refleja en todas las obras" (Barriga, 2015) Su técnica se distingue claramente por la experimentación. Explorando, incrementa las posibilidades plásticas que la pintura ofrece al utilizar materiales como óleo, esmalte, rotulador o spray sobre tela, aportandoa cada obra un sello personal. A través del juego, del humor y de la ironía crea situaciones propias. Juega con el carácter irónico que genera el ambiente lúdico para mostrarnos ese equilibrio que inconscientemente buscamos entre la emoción y la razón (Figura 1, Figura 2).

1. El Arte de Jugar Creando

Ana Barriga comenzó sus andares artísticos como escultora, la propia artista declara que la primera vez que tomó en sus manos los pinceles fue al cursar el primer año de la licenciatura de Bellas Artes en la Facultad de Sevilla. Podríamos decir que continúa con esta concepción escultórica. En sus obras se observa esa tridimensionalidad propia de la escultura, con un control pictórico magistral. Temáticamente se centra en figuras de cerámica y en objetos de su entorno. "Nos presenta una obra centrada en objetos lúdicos, tratados con una gran intensidad volumétrica, consiguiendo la tridimensionalidad propia de la escultura, despojados de laintencionalidad lúdica infantil a la que aluden" (Arteinformado 2020)

Nos plantea un juego bidireccional. En un primer momento Ana Barriga juega con los materiales. Su creación es producto de una exploración, de una investigación de cada elemento utilizado. El arte, la pintura, cobra autonomía, y se convierte en el medio para llegar a su fin, la propia obra pictórica. Es aquí cuando entra en juego la segunda dirección, el espectador, el cual le otorga a la obra su interpretación subjetiva centrada en sus asociaciones infantiles. Se vale del juego, del humor y de la ironía para crear situaciones propias. Nos presenta una realidad

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Ana Barriga. Jerez de la Frontera (Cádiz, España). Birimbao Fuente: http://birimbao.es/portfolio_page/ana-barriga-artista/
Figura 2 · Ana Barriga. Jerez de la Frontera (Cádiz, España). Sálvate tú 2017 Mixta sobre lienzo 130 x 160 cm. Fuente: Birimbao Arte contemporáneo http://birimbao.es/portfolio_page/ana-barriga-artista/

conectada a la infancia con la que todo individuo se identifica de una u otra forma. La artista, como nos muestra en su exposición "La vida del difunto",

> *muestra su capacidad extraordinaria para generar representaciones llenas de símbolos y alegorías, directas o sutiles, marcadas por la ironía y lo caustico, en las que la artista nos habla de temas trascendentales en un tono divertido e ingenuo, como los que se refieren al amor, al desamor, la vida y sus derivas ola brevedad del devenir humano* (Gallería Yusto/Giner. 2020)

La idiosincrasia de Barriga, se genera a través de una ingeniosa combinación de técnicas. Esta identidad estética propia se convierte en hilo conductor de toda su producción artística. "Óleo, esmalte, rotulador, spray... Todo lo que me sirva paramantener esa sensualidad que tiene la propia materia" (Barriga, 2020) (Figura 3).

Las técnicas escogidas por Barriga, óleo, esmalte y spray, resaltan el brillo, originan vibraciones en la pintura. Como la artista explica, busca y utiliza elementos cotidianos

> *elementos que me rodean de mi entorno, como puede ser una figura de cerámica, un caballo, un pimiento, un ciervo y todos estos, los he puesto en unaespecie de escenario de manera que forma como un juego teatral donde la iluminación y los contrastes de las imágenes van formando esas misma vibraciones que adquieren la pintura, pero después si nos fijamos están todos conectados, pero están conectados por contradicción, porque uno mira al otro pero el otro a la vez mira al que está enfrente del de enfrente mira hacia fuerade manera que invita al público también a participar de la obra* (Barriga 2015)
> *"La artista recolecta objetos de mercadillos o tiendas de segunda mano para crear una especie de archivo de la cultura popular residual: juguetes de niños, objetos decorativos u objetos cotidianos desechados que posteriormente pinta, rompe, modifica y ensambla como si estuviera jugando, sirviéndose de ellos para poder transmitir una idea, creando las escenas en las que se basan la mayoría de sus pinturas."*
> (Arteinformado 2020).

De igual forma, también tiene presente en sus obras, técnicas y soportes del arte urbano. Muestra de ello son los muros pintados en la exposición "De animales aDioses" en Sevilla (2019) o tuneando camiones en el "Truck Art Proyect", (2017) (Figura 4).

Realiza una combinación de materiales experimentando con los mismos, creando texturas con sello propio**,** fuera del convencionalismo pictórico "Me gusta cómo interactúan los materiales opuestos. La pintura al óleo es física, tiene algo de asqueroso, mientras que el esmalte se siente artificial en su brillo y la pintura en aerosol hace referencia al arte callejero, al vandalismo " (Barriga,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Ana Barriga. La vida del difunto. Arteinformado (2020). Fuente. https://www.arteinformado.com/galeria/ana-barriga-oliva/la-vida-del-difunto-53631

Figura 4 · Ana Barriga, Fiesta salvaje. Fuente: https://www.arteinformado.com/agenda/f/el-hombre-y-la-madera-112635

2020). Juega con los materiales, experimenta, investiga, va construyendo, con plena libertad, su propio proceso creativo, va creando su propia técnica. Nos presenta una nueva perspectiva de exploración pictórica. "pruebo, borro, repinto, modifico e incluso intervengo con espraycomo si se tratara de un acto vandálico hacia mi propia pintura", indica la artista. (Lavozdelsur.es 2019) (Figura 5).

Como Barriga indicó en una entrevista realizada en lavozdelsur.es, entre sus inquietudes está la de hacer algo que merezca la pena y para ello, para que tenga sentido, indica, su pintura debe aportar algo.

> *A mí me pone muchísimo hacer algo que no sepa cómo va a acabar, que se escape a mis posibilidades, que vea cómo va cobrando vida sin tener un patrón establecido. El siguiente reto y el que tengo todos los días es intentar haceralgo que me sorprenda primero a mí y que merezca realmente la pena y dé piea otros proyectos para que siga creciendo mi pintura.* (La voz del Sur, 2019).

Su obra final no es algo programado, es una intervención continua, una lucha reflexiva en el que la propia obra se convierte en medio para llegar a un fin no marcado por la artista, más bien por el público, quien la finaliza al pensar y reflexionar sobre la misma a partir de sus connotaciones personales. A través de esa reflexión subjetiva que cada persona aportará, atendiendo a su propia experiencia de la vida, se enfrentará a la obra de una forma u otra. "Ana Barriga invita al espectador a comprometerse imaginativamente con su trabajo, creando al mismo tiempo paralelismos de la vida real, representando el mundo con metáforas" (Martínez. s.f.)

Las obras de Barriga permiten realizar una regresión a la infancia gracias a la libertad que lleva implícita el juego infantil. La manipulación que los infantes muestran en sus juegos recuerda al proceso que Barriga hace con los materiales, mostrándonos figuras lúdicas ejecutadas con técnicas inusuales, propias de su lenguaje artístico. Plantea un paralelismo entre el juego y su proceso creativo. Inicia sus piezas con la búsqueda de los objetos protagonistas, preferentemente figuras de cerámicas que encuentra en los mercadillos de los lugares donde se realiza la exposición, tomando así la primera conexión con el pasado. Este ritual muestra su interés por la cultura popular de la zona en el que posteriormente, presentará su obra.

Una de las preocupaciones de Ana, es la relación de las personas con su medio, que según nos indica es la base de su obra. Demanda convertir en realidad pictórica las emociones que suscita dicha relación, tanto las positivas como las negativas. Así, mediante estas historias entran en un juego la artista, su obra y el espectador, en busca de reflexión, de respuestas emotivas o de razón.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Ana Barriga, El abrazo, 2020. Óleo, esmalte, rotulador y spray. 146 x 92 cm. https://yusto-giner.com/exhibition/la-vida-del-difunto/ https://yusto-giner.com/producto/el-abrazo/
Figura 6 · Ana Barriga. Jerez de la Frontera (Cádiz, España). Fuente propia obtenida de Ana Barriga y su exposición de pintura "El hombre y la madera" https://www.youtube.com/watch?v=fGt49QbCQ_g

Quizás esta forma de trabajar esté vinculada con su regreso a la infancia. Tanto a nivel de la temática lúdica como a nivel de técnica. Como la propia artista indica

> *Mi padre tenía un taller y siempre estaba modificando piezas, ensamblando, construyendo; mi madre, a nivel textil, sacaba de un trapo diez. Supongo que ser pobres agudizaba el ingenio y creo que, aunque no tuviese grandes motivaciones culturales, sí tenía ejemplos de creatividad práctica todos los días.* (La voz del Sur, 2019)

No sabemos si se sirve del juego para pintar o si juega pintando,

> *me considero una cazadora que selecciona los mejores objetos que desecha la sociedad. Intervengo los objetos de forma lúdica, con sarcasmo e ironía estome permite restarle seriedad a temas relevantes para mí como son la muerte, la sexualidad o la religión. La manera en que manipulo los objetos, pinto y tacho mi propia pintura, remiten al modo en que concibo el propio acto creativo y, quizá, la propia vida (Barriega 2020)*

La propia Artista lo plantea al hablar de su exposición "El hombre y la madera":

> *He reparado esta exposición pensando en lo lúdico y en el divertimento a la hora de la creación artística que es algo que es muy necesario en mi trabajo y que se refleja en todas las obras que vamos a ver.....es como el carácterenvolvente que tiene el juego que te da igual lo que esté ocurriendo en el exterior, sino que es sólo tú juego y lo que tú quieras crear en ese momento*
> *.....La paleta también en este sentido ayuda un poco también a la temática, a lo lúdico y esos colores pues nos recuerdan a juegos infantiles como son el hachís de rayuela.*

En sus obras juega con la antítesis, muestra de ello es cuando, en una de sus pinturas perteneciente a la exposición "El hombre y madera" dibuja el demonio en una figura religiosa, incluyendo textos con doble intencionalidad como el pequeño Dios (Figura 6).

Sus personajes son ficticios y lúdicos, insertos en escenarios surrealistas, pintados con gran realismo pero construidos a partir de una pincelada enérgica y desenfadada, una pintura espontánea y honesta, ya que muestra con naturalidad lascapas que la componen. Estas premisas son nexo en cada exposición que trata de temáticas diversas sobre las que reflexiona irónicamente. Además, el eje conceptual estásiempre vinculado a la propia vida de la artista. Poniendo en juego esa dualidad entre emoción y razón que el espectador puede entrar a presenciar la obra.

La artista está jugando a través de su obra con el propio espectador. Te sumerge en un mundo onírico, te plantea un cambio de roles, te conecta con tu

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Ana Barriga. Jerez de la Frontera (Cádiz, España). Maní. Obra perteneciente a la exposición Mani. Fuente: https://www. arenamartinez.com/blog- es/mani-x-ana-barriga-se-inaugura-en-la-galeria-kristin-hjellegjerde-del-10-de-enero-al-8-de-febrero-en- londres
Figura 8 · Ana Barriga. Detalle de «Corazón monstruoso. A. Azul, B. Rosa y C. Verde» Fuente. https://www.abc.es/ cultura/cultural/ abci-corazon-monstruoso-pintora-barriga-201901041808_noticia.html

infancia para cuestionar los cimientos de la sociedad en la que vives de adulto, convirtiendo la imaginación del espectador en protagonista principal.

Para darle el protagonismo deseado, también humaniza los objetos, estrategia típica en las animaciones infantiles. Como es el caso de la exposición realizada en Londres "Maní" en la cual los cacahuetes cobran vida convirtiéndose en protagonistas. Se aprecia una similitud con el juego y los dibujos animados propios de la infancia. Nosva mostrando fragmentos de escenas de su película animada, involucrando al espectadora esa reflexión adulta de la sociedad, utilizando como vehículo la imaginación, ladiversión y porque no, la añoranza (Figura 7).

Como la propia pintora indica siempre tiene presente esa reflexión que quiere provocar en el espectador, la crítica social. Ese paralelismo entre vida y juego que permanentemente tiene el ser humano, aunque ese juego adulto vaya en decadencia del propio ser humano. "Se trata de interpretar el mundo a través de metáforas" "Explorar las verdades ocultas detrás de las imágenes" (Barriga, 2020). Pero estas metáforas levan a dar libertad para abordar realidades sociales de forma onírica. El humor hacer queenmascaremos la realidad.

> *El contenido de mi obra hace referencia a temas universales desde mi punto de vista. La sexualidad, la religión, la política y la muerte son ejes centrales que abordo desde el juego, el humor y la ironía, lo que me permite aliviar la carga dramática que estos.* (ABC Cultural. Barriga 2019).

Se puede observar en su Proyecto "Corazones monstruosos", en el que la artista manifiesta que en su conciencia perdura el cargo de haber matado a los objetos, sintiendo el impulso de ofrecerle un homenaje. Clasifica los sobrantes encajas por color y materia fluctuando ente lo figurativo y lo abstracto, reflexionando entre el objeto y la singularidad individual del mismo. Cada fragmento representaun objeto concreto en la complejidad del conjunto. Nos invita a abrir las puertas de nuestro corazón a buscar nuestros sueños e ilusiones no vividas y a hacerlos realidad (Figura 8).

Otro ejemplo de ello lo podemos apreciar en su obra realizada en el último confinamiento vivido por la pandemia COVID-19 en la que nos presenta la realidad desde una perspectiva sarcástica, con ese toque de humor que los malos momentos precisan (Figura 9).

Pero como es lógico esta interpretación siempre se realiza desde la propia perspectiva y juicio del que observa. En el juego que Ana nos plantea participa la subjetividad propia de la obra ante la mirada del espectador, las reflexiones y conclusiones dependen plenamente del juicio que el espectador tenga de las

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 9 · Ana Barriga presenta sus nuevas creaciones en Yusto/Giner. / JOSELE. Fuente: https:// www.diariosur.es/culturas/barriga-color-final-20200928185601-nt.html
Figura 10 · Ana Barriga, Quién será el que me quiera a mí. https://www.arteinformado.com/agenda/f/el-hombre-y-la-madera-112635

temáticas tratadas, son obras abiertas a muchas interpretaciones, las cuales dependerán de la concepción que cada espectador tenga de la temática tratada. "El juego o la ironía son formas de abordar la realidad de una manera diferente e inesperada, de romper patrones comunes"

En sus obras trata temas transcendentales como la vida, la muerte, el amor, el sexo. Acerca lo primitivo y natural al presente mediante el nuevo significado que le otorga a la representación figurativa, nunca desde una perspectiva decorativa, más bien significativa, centrada en una representación estética propia de su mundo interior (Figura 10).

Conclusión

La representación del juego, a lo largo de la historia, ha sido un referente para los pintores, pero Ana Barriga no representa el juego, la artista juega con el lienzo en si,con la pintura y con los elementos representados, con su composición y con su tratamiento, pintándolos, mutilándolos, transformándolos y en ocasiones, interviniendoen sus obras con spray.

Procura moverse en el ámbito de lo lúdico, un lugar compartido por artistas y niños donde se abandonan los prejuicios y aflora la parte más inesperada del ser. El humor, el juego o la ironía son modos de posicionarnos ante la realidad de una manera distinta e inesperada, de romper patrones comunes. De ahí surgen situaciones imprevisibles que desprenden frescura y nos resultan atractivas porque no se ajustan a modelos prefijados. (Ink and Movement. Iam. 2020). El carácter lúdico de su obra implica el abandono de los prejuicios adultos propios del carácter infantil. Utiliza el artepara presentarnos una realidad conectada a la infancia. A través de divertidas metáforas,de uso recurrente, la autora crea un mundo propio para reflexionar sobre temas transcendentales como sexo, religión, amor y muerte o trata temas con doble lectura como la danza.

Ana Barriga nos muestra escenas surrealistas que nos permiten sumergirnos enla imaginación de la artista y explorar lo personal, liberándonos de ese convencionalismo en el que estamos encorsetados. La experimentación y creatividad de Ana provoca en el espectador una reflexión de temáticas varias, vinculadas a la propia vida, basada en el humor como eje conductor para encender en el espectador esamotivación que implica un cambiado en los problemas sociales vigentes. Nos incita a buscar esas nuevas perspectivas que nos ayuden a realizar ese cambio tan necesario parael bienestar personal. Erige una reminiscencia en el espectador; nos invita a volcar en sus obras nuestras propias emociones según las vivencias infantiles experimentadas. El ambiente ironizante realza la sensibilidad del público. Juega con el carácter irónico que genera

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

el ambiente lúdico para mostrarnos ese equilibrio que inconscientemente buscamos entre la emoción y la razón. Busca producir en el espectador esa tensión entrelo onírico y la propia realidad, la vida.

Referencias

ABC Cultural (2019)El "Corazón monstruoso" de la pintora Ana Barriga. (2019, 4 enero,) https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-corazon-monstruoso-pintora-barriga-201901041808_noticia.html

Arteinformado (2020). Ana Barriga: La vida del difunto https://www.arteinformado.com/galeria/ana-barriga-oliva/la-vida-del-difunto-53631

*Barriga (*2015). Ana Barriga y su exposición de pintura "El hombre y la madera" https://www.youtube.com/watch?v=fGt49QbCQ_g

Birimbao Arte contemporáneo: Ana Barriga (S.F.) http://birimbao.es/portfolio_page/ana-barriga-artista/

Diario Sur (2020). *Ana Barriga: luz (y color) al final del túnel.* https://www.diariosur.es/culturas/barriga-color-final-20200928185601-nt.html

Lavozdelsur.es (2019) *De Trump a Zuckerberg, la obra de la jerezana Ana Barriga en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.* (6 de marzo 2019) https://www.lavozdelsur.es/cultura/de-trump-a-zuckerberg-la-obra-de-la-jerezana-ana-barriga-en-el-centro-andaluz-de-arte- contemporaneo_104303_102.html

La voz del Sur (2019) *Ana Barriega pinta en vivo en Intramuros: "ME pone muchísimo hacer algo que no sepa cómo va a acabar.*(23 Nov, 2019) https://www.lavozdelsur.es/ cultura/ana-barriga-pinta-en-vivo-en-intramuros-me-pone-muchisimo-hacer-algo-que- no-sepa-como-va-a-acabar_143349_102.html

Martínez, A. (s.f.) *Arena Martínez. Mani x Ana se Inaugura en la galería Kistin Hjellegjerde Del 10 de Enero al 8 de Febrero en Londres*. https:// www.arenamartinez.com/blog-es/mani-x-ana-barriga-se-inaugura-en-la-galeria-kristin-hjellegjerde-del-10-de-enero-al-8-de-febrero-en-londres

Yusto/Giner. (2020) "La vida del difunto": Ana Barriga. https://yusto-giner.com/exhibition/la-vida-del-difunto/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Sempre Ela: a pintura de Cristina Troufa

Always She: Cristina Troufa's painting

MARCOS RIZOLLI

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 — Prédio 16, 1° andar, CEP 01302-907, São Paulo (SP), Brasil

Resumo: A artista portuguesa Cristina Troufa vem delineando uma instigante carreira em Pintura Contemporânea ao exercer um significativo contra-ponto às tendências predominantes da arte como conceito — imediato. A artista investe num viés expressivo da arte como imagem: figurativa, naturalista — mediada. Seu processo criativo é centrado em sua própria imagem, sua presentidade anatômica em dimensão expressiva. O naturalismo, nutrido por surpreendentes soluções procedimentais, estabelece diálogos com a fotografia e a tradição pictórica. Tudo para reafirmar o feminino.

Palavras chave: Cristina Troufa / arte contemporânea figurativa / pintura.

Abstract: *The Portuguese artist Cristina Troufa has been outlining an exciting career in Contemporary Painting by exercising a significant counterpoint to the prevailing tendencies of art as a concept — immediate. The artist invests in an expressive way of art as an image: figurative, naturalist — mediated. Her creative process is centered on her own image, her anatomical presence in an expressive dimension. The naturalism, nourished by surprising procedural solutions, establishes dialogues with photography and the pictorial tradition. Everything to reaffirm the feminine.*

Keywords: *Cristina Troufa / figurative contemporary art / painting.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Cristina Troufa, artista contemporânea portuguesa, que vive e trabalha no Porto, Portugal, vem delineando sua carreira expressiva a partir de plataformas cada vez mais raras entre os artistas atuais: pratica a pintura; adota a figuração naturalista; professa um feminismo íntimo.

A artista, nascida no Porto em 1974, obteve o seu *Degree in Fine Arts* em 1998 e tornou-se *Master in Painting* em 2012 — com formações acadêmicas realizadas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Contudo, sua artisticidade, se institucionalizada em sua terra natal, ganhou o mundo — obtendo interesse de crítica, mercado e público. Desde sua primeira exposição, *Group Show*, ocorrida no Porto em 1996, ainda no tempo de sua formação universitária, até o tempo presente, já expôs em diferentes lugares, impactando com sua obra pictórica diversificadas culturas. Levou sua arte para todos os quadrantes territoriais de Portugal e para diversos países: Austrália, Canadá, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, França, Inglaterra (onde nos conhecemos e participamos juntos, como artistas convidados, no projeto expositivo *PortugArt* — em 2016), Itália e Taiwan, entre outros.

Cristina Troufa atraiu nosso interesse crítico justamente por exercer uma bem configurada identidade artística: a subversão de valores exacerbadamente conceituais da arte contemporânea parece ser um auto determinado *Tour de Force*: na expectativa de produzir imagens artísticas ímpares, que reafirmam a pintura (como eletiva modalidade expressiva), a manualidade técnica (que compreende habilidades e efeitos arrojados) e a autoria (nos processos autorreferentes).

Assim veremos!

2. A prática da Pintura

O exacerbado conceitualismo da Arte Contemporânea, que trouxe aos cenários expositivos toda uma sorte de manifestações artísticas que, de algum modo, garantissem um contato imediato entre o evento e o público, acarretaram uma sensível crise da imagem e, consequentemente, da pintura figurativa, essencialmente constituida pelas mediações perceptivas entre o contexto (os modelos: a paisagem, a figura humana, os objetos) e o artista. Mais ou menos assim:

> *Na pintura existem duas coisas: o olho e o cérebro. Os dois devem se entender: há um desenvolvimento mútuo durante o trabalho. O olho pela visão da natureza, o cérebro pela lógica das sensações organizadas que dão os meios de expressão* (Hess, citando Gasquet, 1959:111).

Outros sim, em nome de uma diversidade das linguagens artísticas e de suas modalidades de expressão, as artes Abstrata, Conceitual e Figurativa reconhecerão uma nova paridade.

Assim, a pintura, como modalidade, e a figura humana, como argumento, foram decisivamente reavivadas nos anos 1980, com as curadorias do crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva, que formulou o conceito de transvanguarda ao apresentar criticamente jovens artistas pintores de seu país para o mundo das artes. Segmento de arte baseado na figura humana — anatomia, expressão, existência — que se interessa em expor o território expressivo do ser humano como um argumento, entre outros, em dimensão ampliada.

As obras de arte representativas da transvanguarda, desde suas originais percepções críticas, apresentaram distintas identidades visuais — contudo, sempre em defesa de uma inalienável vitalidade figurativa. Ao tempo que compreenderam uma diversidade de expressões majoritariamente pictóricas, compartilharam, quase como uma escola ou movimento artístico, algumas essenciais preocupações e orientações. De modo geral, os artistas realizaram trabalhos figurativos em que a figura humana era apresentada com proeminente destaque. O movimento propiciou "um retorno às habilidades manuais, à vivacidade das cores da pintura, após alguns anos de domínio conceitual" (Oliva, 1980:279).

Embora os transvanguardistas tenham perseguido uma figuração pós-expressionista, plena de desvios figurais e técnicos, a temática da figura humana encontrou o seu fio solto — recuperado dos sucessivos ciclos das abstrações e dos conceitualismos.

Assim, a pintura, uma das mais tradicionais modalidades artísticas, e a figuração, uma das mais ancestrais formas de representação humana reconhecerão convergências na obra artística de Cristina Troufa, através de um feminismo muito particular — assunto, este, para mais tarde!

A pintura, modalidade escolhida desde os tempos de sua formação artística, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, apresenta-se estruturada por convergentes procedimentos: a fotografia, que lhe concede um repositório de imagens figurativas, oferecendo variadas dinâmicas corporais e faciais; o desenho, que estabelece um primordial diálogo com a fotografia, desencadeando o exercício linear — abrindo-se a um original processo de apropriação e redefinição figural; a pintura, por fim e em si, cujas tintas e pinceladas elaboram a densidade das imagens — numa combinatória naturalista (as figuras, com seus contornos e suas definições internas, e os cenários, com elementos narrativos essenciais ou abstraídos) e fauvista (as cores, luminosas e intensas, com suas pinceladas vigorosas, mediadas por veladuras e grafias).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · *Voyeur #4*. Acrílico s/ tela, 2016. Pintura da artista Cristina Troufa que evidencia as relações entre fotografia, desenho e pintura. Fonte: https://www.facebook.com/cristina.troufa
Figura 2 · *#1*, s/d. Desenho de Cristina Troufa, baseado em fotografia. Fonte: https://www.galeriasete.com/produto/cristina-troufa

A fotografia na pintura de Cristina Troufa revela-se como um método preliminar, localizado no átrio de seu processo criativo. Os procedimentos fotográficos dos quais faz uso funcionam, mais ou menos, como as câmaras obscuras do Renascimento Italiano: um dispositivo ótico-mecânico que responde aos desejos de captura e configuração de imagens previamente construídas na mente da artista e/ou como gatilhos imagético-criativos posteriormente dispostos como um repositório de imagens — que por legítimo e continuo relacionamento criativo nutre suas ideias. Sobre a fotografia como método preliminar da pintura, poderia-se pensar que a artista manipula as fotos, inventa posições, intervem sensivelmente na criação das imagens — desfigurando a realidade e tirando o sentido mais profundo da fotografia. Dualmente, os afetos concorrem entre si: reproduzir fielmente a sua própria aparência ou multipliar as suas íntimas tensões.

O desenho, quase sempre, advém do repositório fotográfico. É ele o ente procedimental responsável pela apropriação semiótica das figuras e pela articulação compositiva — com o intuito de gerar novos sentidos.

Linearmente, o desenho circunscreve as figuras (elememento anatômicos) e suas definições internas (elementos expressivos) e, também, estabelece as relações tensionais entre figura, de base naturalista, e fundo, que compreende singulares objetos cotidianos, de base abstratizante.

Vejamos um significativo exemplo (Figura 2). Cristina Troufa identifica-se com a tradição naturalista. Os insistentes desenhos anatômicos reivindicam a atualização dos estudos de Michelangelo — em busca de uma dinâmica figural; a variedade compositiva sugere inspiração em Raffaello — em busca de ritmo e equilíbrio visual; a linearização figural alude à técnica delineadora de Botticelli — em busca de contorno e leveza. Entretanto, se a técnica pictórica dialoga com os mestres clássicos, sua pintura, por fim e em si, também dialoga com os mestres modernistas: com o cromatismo fauvista de Henri Matisse (cores potencialmente irreais) e de André Derain (a figura resultante da fluidez do gesto pictórico).

Já em estado de pintura, o quadro, então, apreende o indelével diálogo entre a subjetividade da figura e a objetividade do cenário. Num instigante jogo de presentidade e apagamento. A figura, de preenchimento cromático propositalmente incompleto, transita entre a densidade/opacidade e o vazio/transparência dos corpos. O desenho transmuta-se, definitivamente, em pintura!

Sua pintura, por fim e em si, atinge um nítido *status* de contemporaneidade: a eletividade da tinta acrílica assegura os vibrantes efeitos de cor — o caráter industrial do acrílico, que reconhece infinitas derivações procedimentais, favorece tanto a modelagem das figuras com aplicações de claro-escuro,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

a pastosidade das superfícies, a sobreposições de cores e tons, as coberturas cromáticas, a veladura das tintas. Sua técnica permite que as figuras transitem entre presentidade e transcendência.

Esse *mix* de estilos e técnicas resulta numa síntese pictórica. Sobre isso, a própria artista nos orienta:

> *A ideia pode surgir espontaneamente, quando estou a refletir sobre um tema ou enquanto admiro algo, o qual tanto pode ser uma obra artística como um vulgar objeto do dia a dia. Outras vezes dedico tempo consciente para pensar e refletir em novas ideias. Após o primeiro esquisso, segue-se o processo de estudo mais ou menos demorado em relação à composição, cor, encenação, aos símbolos e metáforas. No ato final de desenhar e pintar raramente altero o estudo realizado previamente* (Troufa, 2019a).

A técnica que nasce na fotografia, perpassa o desenho e resulta em pintura, embora conte com alguns processos mecânicos, é essencialmente manual. A manualidade, plena de habilidades, confere à Cristina Troufa um lugar de destaque no cenário da arte contemporânea internacional, despertando interesse, admiração e atratividade de crítica, mercado e público.

Afinal, num contexto de Arte Contemporânea em que a obra de arte, em dimensão material e imagética, quase foi exterminada, a obra da artista é um bom sinal de que o controverso universo das figurações persiste e se renova. Dialogando com o passado das imagens, com a história da própria pintura — para projetar um futuro promissor para as artes figurativas.

3. A Figuração Naturalista de Cristina Troufa

A pintura de Cristina Troufa, em contrafluxo da manada de artistas contemporâneos, reivindica sublimes momentos contemplativos.

Sua pintura nos alerta para a observação de tendências artísticas não herdeiras da díade Dadaísmo-Arte Pop. Como se o irreversível destino da arte contemporânea fosse aquele de investir em procedimentos pós *ready-made* (prevalecendo a terceirização da técnica e a adoção de procedimentos maquínicos), no pós conceitualismo (em que narrativas não formais resultam na relativa deterioração do fenômeno visual, nas Artes Visuais) e em experiências e encontros com a arte (desmaterializando a obra de arte, quer seja por interação ou interatividade).

Contudo e contraditoriamente, a pintura de Cristina Troufa assimila um pouco dessa recente história da arte: suas figuras são um tanto *ready-made*, pois nascem da fotografia e se organizam por condutas de montagem; são cotidianas, portanto algo *Pop*; são figuras que encerram enigmas matafóricos, que sugerem simbologias e conceitos — fora delas; suas figuras, ora densas e ora

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · *Máscaras*. Acrílico s/ tela, s/d. A figuração naturalista resulta do exercício compositivo e da prática pictórica. Fonte: https://www.facebook.com/cristina.troufa
Figura 4 · *O Eu inferior*, Acrílico s/ tela, s/d. Sempre ela, em mútiplas dimensões.Fonte: https://www.saatchiart.com/art/Painting-O-Eu-inferior-The-Lower-Self-SOLD/7743/1418288/view

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

transparentes, experimentam o fluxo entre corpo e alma; e, apesar de ensimesmadas, são interacionistas.

A figuração naturalista pauta-se pela autorreferência, em inusitadas expressões da imagem multiplicada da própria artista... sempre ela!

As múltiplas aparições da imagem reafirmam a natureza dramática de sua arte pictórica. A artista assume diversificadas *personas*: imagens semifictícias, baseadas em dados figurais e comportamentos reais, que representam existências metafóricas.

A particularidade de corpo e a identidade facial, inexoravemente baseada em sua própria imagem, tornam-se plurais. O *uno* transmuta-se em diferentes perfis. Se contudo, a unidade é essencial torna-se, na pintura de Cristina Troufa, acidental e requer o continuum, derivado do princípio primário — a imagem, a figura, a figura humana, a imagem da artista, a imagem da mulher (em íntimo feminismo).

A imagem anterior, *O Eu inferior*, bem representa o quanto a artista utiliza a própria presentidade figural para articular diferentes posturas e exercer diversificados comportamentos — determinando camadas expressivas que podem simbolizar serenidade ou ira, ingenuidade ou perversões, aceitação ou repulsa, submissão ou dominação, corpo e alma. A Figura Humana replicada, multiplicada, expandida — em si e em partes (coração, olho) e nos objetos: linhas de costura, agulhas, fitas, vasos, flores, cadeiras, baldes, escadas, pesos de medida, latas de alimentos, copos, taças, garrafas, animais (galinha, cavalo, borboleta, peixe).

Imagens de um feminismo tensional. Tanto cotidiano, quanto incongruente.

4. Um íntimo Feminismo

A onipresente figura da artista, da mulher, é elemento conceitual determinante para a construção de um discurso sobre o feminino. E mais: o íntimo feminismo de Cristina Troufa não fala por todas as mulheres. Fala *Per se*. A suas pinturas são resultado de diálogos especulares, que refratam suas crenças interiores e refletem e a sua imagem exterior. "para expressar simbolicamente as reflexões e conversas que tem consigo mesma" (Pereira, 2019a).

Perseguindo o pensamento crítico relativo à dimensão figural, insistentemente presente na obra pictórica de Cristina Troufa, faremos emprego de um texto esclarecedor, com o interesse de acentuar sua originalidade criativa:

> *Na História da Arte multiplicam-se os artistas que trabalharam a auto-representação. Poucos foram, contudo, aqueles que transformaram o seu corpo na sua obra, propondo-nos uma reflexão sobre a multiplicidade das coisas que somos, simultaneamente e ao longo da vida, e questionando-nos sobre qual o espaço da verdade existente*

> *na imagem. Cristina Troufa[...] é sempre o foco da sua própria pintura, alargando-nos o ponto de fuga para uma ideia mais abrangente da mulher, das suas forças, fraquezas, tentações, misticismos, dúvidas e delitos* (Pereira, 2019b:5).

Reafirmando o ponto de vista da crítica de arte, a artista revela uma premissa criativa. Essencialmente, dessa forma:

> *Eu exploro o meu interior. O meu trabalho são conversas que tenho comigo própria e com Deus, em quem eu acredito, e que depois passo para a tela de forma mais simbólica, usando metáforas* (Troufa, 2019b).

Quando a artista cita Deus, de algum modo, toma para si a sua energia, tornando-se, por imagem, além de onipresente, onisciente. Figura e consciência se aproximam formal e espacialmente, determinando à figura da mulher (feminino e feminismo) um estado entitário. A máxima do Sempre Ela pode, então, ser relativizada: o eu e o outro, o igual e a diferença. E como uma pintura, o Sempre Ela, supera o portal do labirinto da criação.

Conclusão

Então, a recorrente autoimagem confere aproximada relação entre artista e pintura. A intimidade de suas figuras, professam um peculiar feminismo. Sua arte *procura consolidar a ideia de autorretrato e/ou autorrepresentação. Refletindo conceitualmente sobre um processo interior, espiritual, emocional e psicológico* (Pereira, 2019a). A mulher, na arte de Cristina Troufa é imagem metafórica — em que signos, sentidos e significados, de tão intimistas e autorais, tornam-se universais.

Bem assim, como, em 2009, poetizou Adelina Barradas de Oliveira:

> *Há mulheres que trazem o mar nos olhos*
> *Não pela cor*
> *Mas pela vastidão da alma*
> *E trazem a poesia nos dedos e nos sorrisos*
> *Ficam para além do tempo*
> *Como se a maré nunca as levasse*
> *Da praia onde foram felizes*
>
> *Há mulheres que trazem o mar nos olhos*
> *pela grandeza da imensidão da alma*
> *pelo infinito modo como abarcam as coisas e os homens...*
> *Há mulheres que são maré em noites de tardes...*
> *e calma*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Agradecimentos
Agradeço à artista e curadora portuguesa Mara Alves, atualmente radicada em Londres, por ter propiciado o contato com Cristina Troufa e sua arte, através do desenvolvimento do Projeto Internacional PortugArt.

Referências

Hess, Walter (1959) *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*. Buenos Aires: Nueva Visón.

Oliva, Achille Bonito (1980) *La transvanguardia italiana*. Milão: Giancarlo Politi.

Oliveira, Adelina Barradas de (2009) *Sophia de Mello Breyner Andresen (A cor dos meus olhos)*. Acessível em https://cleopatramoon.blogs.sapo.pt

Pereira, Helena Mendes (2019a) Texto Crítico. Acessível em https://zet.gallery/artista/cristina-troufa-5682#dropdown-navigation

Pereira, Helena Mendes (2019b) *Texto de Apresentação do Catálogo da Exposição Utopia*. Braga: ZetGallery.

Troufa, Cristina (2019a). *Entrevista com a Artista para a Revista Caras — Edição de janeiro*. Paços de Arcos: Impresa.

Troufa, Cristina (2019b) *Depoimento da artista para o site da ZetGallery*. Acessível em https://zet.gallery/artista/cristina-troufa

Nota biográfica

Marcos Rizolli é artista visual e professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutorado em Comunicação e Semiótica: Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, coordena do Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas (aTempo). As suas principais linhas de investigação são Estudos Visuais e Estudos sobre Curadorias Artísticas.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0620-4541
Email: marcos.rizolli@mackenzie.br
Morada: Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Rua da Consolação, 930, Prédio 16, 1° andar, 01302-903, São Paulo, Brasil

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Manuel Botelho: Missa Campal | Parada

Manuel Botelho: Outdoor Mass | Parade

MARGARIDA PRIETO

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa; Universidade Lusófona de Humanidade e tecnologias, Escola de Comunicação, Artes, Arquitectura e Tecnologias da Informação.

Resumo: Este artigo é sobre a exposição Missa Campal |Parada do artista português Manuel Botelho onde se trata da importância narrativa da imagem pictórica, mesmo quando se apresenta num campo expandido como o vídeo ou a fotografia, a eficácia da sua ancoragem à Historia e à vida.
Palavras chave: pintura / ficção / guerra / religião.

Abstract: *This article is about the solo exhibition untitled Outdoor mass | Parade By the Portuguese artist Manuel Botelho. It is about the importance of narrative painting even when it is presented in its extended field as a video or as photography. It is also about the efficiency of the image when it is anchored to History and life.*
Keywords: *painting / fiction / war / religion.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Este artigo incide sobre o trabalho do artista português Manuel Botelho (1950-) realizado em 2014 para a exposição intitulada *Missa Campal | Parada* apresentada no Pavilhão Preto do Museu da Cidade em Lisboa, comissariada por João Pinharanda.

As obras em análise têm a designação *Da série confidencial / desclassificado: missa campal* e agregam um conjunto de fotografias — com características de série — e um vídeo. As imagens, em ambos os suportes, articulam imaginários fundamentais no trabalho deste artista: a religiosidade, a guerra e a paisagem quer como cenário natural independente, quer em articulação com o cenário humanizado pela arquitectura.

Manuel Botelho tem uma formação superior em arquitectura (licenciatura) mas segue um caminho de âmbito artístico sustentado por uma formação doutoral e pelo ensino universitário artístico. A passagem por Inglaterra, financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, no Estúdio *Image Painting* dirigido por Winn Jones na Byam Shaw School of Arts, marcou profundamente a sua forma de investigar em arte e de pensar a actualidade e o contemporâneo artístico. Mas o seu interesse pela pintura radica-se na família — o avô –, nas viagens culturais pela Europa onde participa desde criança. Neste sentido, a história da arte, a história política e social e as estórias ou narrativas orais que são o património e legado cultural português e europeu têm um papel fundador na sua formação e na sua obra. A posição crítica deste artista é patente no modo como articula as heranças histórica e estórica com a ideia do herói e de anti-herói. E, neste movimento, encontramos a religiosidade, a guerra e os cenários inerentes a ambas, por vezes tratados com humor. Na conferência dada no Auditório Municipal de Vila Nova da Barquinha em 2104, o artista denomina três elementos geradores da sua obra e que lhe são absolutamente fundamentais: 1) a dimensão narrativa das imagens, 2) a validade da Pintura e 3) "*a convicção de que a obra [de arte] deve estar articulada com qualquer coisa do mundo real, e, eventualmente, mesmo de dimensão política ou social*" (Botelho, 2014).

2. Religiosidade, Guerra e Ficção

No trabalho de Manuel Botelho, a religiosidade mostrada é no seu sentido mais cultual (não como acto de fé, mas como prática ritualizada) depende da utilizando de objectos de função devocional e a evocação da guerra realiza-se através das pessoas — os militares — num retrato da comunidade que formam entre si, mas também através dos laços que mantêm com os civis (laços de amor, de parentesco). A paisagem, como plano de fundo e contexto visual, vem,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Manuel Botelho (1950), 210. mss-cp (da série confidencial/desclassificado: missa campal), 2014, projeção vídeo (imagem estática). Pavilhão Preto do Museu da Cidade em Lisboa. Fonte da imagem: http://www.manuelbotelho.com

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

frequentemente, cunhar as imagens com um humor paródico.

Ao revisitar o site do artista (http://www.manuelbotelho.com) tornou-se evidente o seu olhar crítico sobre o mundo e, igualmente, uma certa desilusão camuflada pelo humor nas suas diversas subtilezas. As imagens, sejam desenhos, pinturas, fotografias ou vídeos, mostram-nos uma sensibilidade pelo social — as pessoas que sofrem e que brincam, que jogam o jogo da vida e da guerra que, entre uma certa religiosidade bacoca (pelo hábito) ou real (pela necessidade), ficcionam a vida, como actores (ou marionetas?). É de resto, a representação — no sentido dramático e teatral do termo — que está patente nas imagens deste artigo. Trata-se de representar e jogar um jogo inventado pela humanidade para seu consumo e suicídio, como Goya fez outrora.

A Figura 1 é sobre uma imagem cristalizada, um filme que se apropria de uma escultura. Embora em formato vídeo, a imagem está quieta, imóvel e esta imobilidade permite acentuar a clivagem do que podia ter movimento mas é estático, do que podia ter uma dimensão temporal mas permanece retido, parado. Trata-se de um filme cujo enquadramento é o de um túmulo onde uma escultura identificável como o *Cristo Morto* se apresenta deitada — mas não relaxada. Com o corpo hirto e os braços cruzados sobre a anca (em vez de sobre o peito, como é habitual) a tensão da posição é evidente. As mãos não chegam a tocar o corpo, à excepção das pontas dos dedos, acentuando a artificialidade da pose. A intenção do escultor foi, certamente, a de conceber um corpo em dor, em sofrimento permanente (infinitamente), paralisado num eterno esforço. Um corpo natural e vivo teria imensa dificuldade em permanecer imóvel nesta posição e sentiria a dor do esforço de tentar. Só um corpo morto e em *rigor mortis* poderia suportar uma tal posição.

Esta escultura é observável através de um vidro na parede — uma parede também artificializada pela pintura de marmoreados que a reveste. O vidro é uma montra para o interior do túmulo. Quando observamos a escultura através do vidro tornamo-nos *voyers*, de olhar intrometido sobre o que deveria ser um lugar de recolhimento — o lugar do corpo morto. Este excesso do olhar, perante o enquadramento perfeitamente ortogonal da montra, é repetido pelo enquadramento do vídeo que acentua a estabilidade da figura no seu túmulo — a sua quietude tensa –, evidenciando que, nesta obra (o vídeo), o olhar do artista é o primeiro de inúmeros olhares profanadores, intrusos. Sem pudor, ou melhor, com uma tensa noção de testemunho — é um olhar que não se pode demover, que tem de assistir, um olhar com a carga e função de um memorial. Através deste vídeo, o olhar do artista abre, também, à seguinte crítica: mostra-nos uma figura que permanece simbolicamente viva para os crentes, que permanece

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 2 · Manuel Botelho (1950), 169. mss-cp (da série confidencial/desclassificado: missa campal), 2012-2014, Jacto de tinta sobre papel | 131,7 x 186,6 cm (imagem: 109,7 x 164,6 cm). Pavilhão Preto do Museu da Cidade em Lisboa. Fonte da imagem: http://www.manuelbotelho.com

Figura 3 · Manuel Botelho (1950), 163. mss-cp (da série confidencial/desclassificado: missa campal) 2012-2014 | Jacto de tinta sobre papel | 138,8 x 186,6 cm (imagem: 126,8 x 164,6 cm). Pavilhão Preto do Museu da Cidade em Lisboa. Fonte da imagem: http://www.manuelbotelho.com

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

exemplar mas, no entanto, é apresentada na sua maior fragilidade: a do corpo mártir. Ostensivamente apresentado — sem pudor, sem vergonha, sem intimidade. Que sentido tem este corpo jacente, escultórico, que representa um mártir em eterno sofrimento, quando é resgatado para a actualidade através do olhar de um artista contemporâneo? Que sentido tem este corpo escultórico quando tantos outros corpos, reais e vivos, são mortos pela violência e pela inacção de quem testemunha a violência, num martírio quotidiano que a humanidade não sabe acalmar? Como explicar a atenção ritualizada dada a este corpo simbólico — uma representação do *Cristo Morto* — quando, simultaneamente se assiste ao alheamento perante o sofrimento real? Como explicar o fascínio desta imagem que induz a uma religiosidade social quando, ao mesmo tempo, que se perpetuam as atrocidades da guerra? É neste paradoxo, como estratégia artística, que se estabelece um sentido (crítico) possível para esta obra porque a natureza humana é atraída e repelida com igual força pelas manifestações (e representações) do terror, do horror e da tristeza (Hans, 2015:27).

Tal como o efeito da água estagnada está na sua opacificação e degradação, também a projecção de uma imagem vídeo (que, naturalmente se presta ao registo do movimento) adquire um certo odor a putrefacção quando privada do seu efeito óbvio. Pela ilusão de uma eterna *pausa* técnica, a imagem do vídeo é vista como se fosse uma fotografia, mas a sua composição, centrada e estabilizada, remete para a pintura e a cena captada, por sua vez, remete para a literatura, especificamente para a *Bíblia*. Trata-se de uma representação da morte, da inacção, do obscuro tumular — a imagem de uma gruta rectangular, sem luz e de carácter fúnebre, uma cripta mortuária. Por sua vez, o título *210. mss-cp* acentua o carácter críptico da obra. Sem a identificação do *Cristo Morto* este é um corpo anónimo que remete o seu lugar de descanso para todos os lugares anónimos que são produzidos por todas as guerras e por todas as batalhas: a vala comum (Ariès, 1975).

Na Figura 2, o título é igualmente intrigante tal como os restantes títulos desta série de fotografias e remete para a ideia de sigilo — um segredo encriptado através de um código que a população civil desconhece. A colagem fotográfica assume uma cena de guerra (desfocada) com um plano de fundo natural ao qual se sobrepõe uma estatueta de terra cota de um Santo sem mãos, com os braços partidos à altura dos pulsos. O cenário é essencialmente natural — vegetação — mas uma outra figura, fardada e a segurar uma arma, é o prenúncio de um confronto e cria tensão no observador que testemunha a sua proximidade com a figura do Santo desarmado, amputado e de costas para a ameaça. Trata-se de um momento de *suspense,* o *muthus* de uma narrativa (desconhecida) *à*

qual acedemos apenas através desta imagem e "(...) assim (...) o modo agressivo ou inquietante como tudo isto se conjuga, serve o desejado adensar do clima psicológico que associamos à guerra" (Pinharanda, 2008). A paródia desta imagem nasce na relação inusual que Botelho estabelece ao colocar, lado a lado, na mesma situação, a sombra de um militar (a figura desfocada) e a escultura devocional de carácter religioso; de um lado está uma figura que está vinculada à violência, à agressividade e à autoridade e, de outro lado, está a figura que se pretende pacificadora, esperançosa e, também, a possível vítima. Contudo, e a acentuar este paradoxo, a sombra escura do soldado mostra-se numa pose activa, atenta, alerta e a figura do Santo, com os olhos revirados para cima e os braços postos (as mãos foram cortadas), pede ajuda numa oração consciente da sua solidão e da sua incapacidade de se proteger perante o ataque. São, por isso, figuras tipo que identificam o "atacante" e a sua "vítima", o "caçador" e a sua "presa", o "guerreiro" e o "pacifista".

A Figura 3 mantém a mesma lógica de colagem da Figura 2: uma estatueta religiosa é colada digitalmente sobre um fundo paisagístico desfocado. Neste caso, a paisagem é uma marinha, onde se vê a costa urbanizada e um horizonte distante que põe em contacto o céu e o mar. Conhecendo a história de Portugal é inevitável pensar no Império Português e na Guerra do Ultramar. A figura em primeiro plano é um grupo escultórico que se identifica como *São Francisco e o Menino*. Trata-se, novamente, de uma referência directa à religião cristã. Ao ver esta obra lembrei-me de imediato de um livro de contos escrito por Galeano e, particularmente, este:

> *Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kavadloff, levou-o a descobrir o mar. Viajaram para o Sul.*
> *Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.*
> *Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente dos seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.*
> *E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:*
> *— Ajuda-me a olhar!* (Galeano, 1991:15)

Esta associação a uma estória tão comovente só reforça o sentido que Manuel Botelho enuncia sobre o seu trabalho: a força narrativa das imagens e a ancoragem ao mundo na sua dimensão política e social.

Na escultura, a figura adulta é um monge e tem no colo uma criança ainda muito pequena (noção que se afere não só pela relação de escala mas também porque está envolvida por um cobertor protector). Estão voltados para o mar, contemplam-no, e ao mesmo tempo, abraçam-se, protegem-se. Neste

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · Manuel Botelho (1950), 178. mss-cp (da série confidencial/desclassificado: missa campal), 2012-2014, Jacto de tinta sobre papel, 150 x 106,3 cm (imagem: 131 x 87,3 cm), Pavilhão Preto do Museu da Cidade em Lisboa. Fonte da imagem: http://www.manuelbotelho.com

Figura 5 · Manuel Botelho (1950), 159. mss-cp (da série confidencial/desclassificado: missa campal), 2012-2014, Jacto de tinta sobre papel, 150 x 186,1 cm (imagem: 128 x 164,6 cm), Pavilhão Preto do Museu da Cidade em Lisboa. Fonte da imagem: http://www.manuelbotelho.com

movimento, mostram o amor e a saudade, mas também a esperança. A ausência de uma figura feminina, materna, a acompanhar a criança é um sinal de uma anterior desgraça, de um abandono, e possibilita pensar nas crianças que ficam órfãs, nas que são acolhidas e adoptadas por aqueles que resistem à profissão militar e que asseguram, por isso, a vida e a esperança da comunidade civil no futuro. É uma fotografia que mostra uma certa atitude nostálgica sobre os homens que vão para o mar e para a guerra, deixando para trás a família, a sua terra e aqueles que saudosamente os esperam e que são, essencialmente, as crianças e os seus cuidadores e os objectores de consciência onde se incluem as profissões religiosas.

Já a Figura 4 assume uma estratégia diferente de colagem. Invertem-se os planos de desfoque. No primeiro plano está uma estatueta desfocada, talvez um *Cristo*, de costas para o observador. No segundo plano está uma outra figura, similar, que a um primeiro olhar parece ser um reflexo a estatueta em primeiro plano. Esta duplicação é a estratégia possível para se ter a ilusão de reflexo, de que se tem uma visão 360º sobre uma única estatueta (quando afinal são duas). É o olhar da estatueta de frente para o observador que cria este engano: este olhar é direccionado à figura à sua frente como se dialogasse com ela num jogo de *visibilia,* idêntico ao que utilizamos quando nos vemos ao espelho. Novamente, a ancoragem a uma experiência real, comungada por todos os Homens, vem garantir uma eficácia que é simultaneamente inquietante, familiar e estranha (*Unhemlich*). Olhar para o espelho é (sempre) um momento reflexivo, objectivo e literal. Na medida em que há uma identificação (ou não), um reconhecimento (ou não): este sou eu (?). E a abertura que se estabelece nesta possibilidade de duvidar deste reconhecimento é uma das questões mais discutidas na psicologia.

A finalizar a série destas fotografias, a da Figura 5 mostra-nos nitidamente uma escultura de *São Jorge e o dragão* em primeiro plano e de costas para o observador. O segundo plano é uma paisagem com uma estrada carmim — alusão à passadeira vermelha ou a uma pista de aviação — na qual se sobrepõe a estatueta através de uma colagem digital. A estrada dirige-se a um ponto de fuga situado no eixo central da composição e encontra a linha de horizonte a ¾ do lado superior da imagem. O grupo escultórico é dinâmico e o São Jorge, com o seu manto encarnado, está montado num cavalo branco e tem uma arma em punho. Por baixo do cavalo um pequeno dragão, já de língua de fora, olha o seu atacante directamente. São Jorge é o herói que vem salvar o mundo da ameaça. É o exemplo guerreiro cujas boas intenções são patentes, mostrando que os meios justificam os fins: matar para salvar. O chão encarnado, como um

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

enquadramento de sangue, como um território de chacina, continua na paisagem até ao infinito, criando uma dimensão alegórica — a interminável guerra — de uns contra os outros: o herói contra o animal, o santo militar contra o dragão malvado, o homem civilizado contra o indígena, uma cultura contra outra. Mas, para quem conhece a história de génese dos dragões sabe, que na mitologia grega, eram guardiões da boa ordem das coisas e a sua má fama deriva das sucessivas apropriações por parte da literatura cristã onde o transformam numa besta e numa ameaça. Afinal, quem são os heróis? Afinal, quem são as vítimas?

Conclusão

Na exposição *Missa Campal | Parada*, Manuel Botelho utiliza várias estratégias para nos mostrar como a Pintura continua a ser pertinente, como a narrativa pode estar contida nas imagens e mostrar-nos — como um reflexo — as nossas vidas através da sua ancora à História. Os títulos crípticos de todos estes trabalhos numeram e ancora por siglas estes trabalhos uns aos outros, reforçando o efeito de série; mas também remetem para a possibilidade de tornar cada uma das figuras (filmadas ou fotografadas) em figuras anónimas e não-identificáveis e, neste movimento, generalizam-se as situações mostradas associando-as, com maior facilidade, à vida social e política. Esta abertura à universalidade da imagem potência o seu efeito narrativo. Saber mostrar uma história pelas suas imagens, sem a contar (sem a dizer) é reinventar uma nova Torre de Babel onde todos os idiomas são inteligíveis por todas as pessoas. A possibilidade deste entendimento mundial abre à esperança de um mundo melhor que nos é indicado, paradoxalmente, através de imagens de tristeza, morte, guerra. O jogo entre o bem e o mal, entre a vida e a morte, entre a esperança e o desespero — o jogo das contradições — é a estratégia operativa que dá eficácia e introduz algum humor à obra de Manuel Botelho.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Ariès, Philippe (1975). *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. Trad. Pedro Jordão. Lisboa: teorema.

Botelho, Manuel (2014), *Confidencial / desclassificado: missa campa,* Palestra de Manuel Botelho e João Pinharanda apresentada por João Seguro no auditório municipal de Vila Nova da Barquinha. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dwEE_MV-hzI (Consultado a 5-02-2020).

Galeano, Eduardo (1991), «*A função da arte/1*», in *O Livro dos Abraços*, (tradução livremente minha a partir da tradução brasileira de Eric Napomuceno), Porto Alegre, edições L&PM POCKET, (2° ed.), p. 15

Hans, Heirike (2015), "Schönheit gibt es nur noch im Kampf" in *Zum Verhältnis von Gewalt und Ästhetik im italienischen Futurismus*, German, University Press, ISBN 978-3-86395-242-6

Pinharanda, João (2008), "Os relatórios secretos de Manuel Botelho", in catálogo da exposição de Manuel Botelho — CONFIDENCIAL/DESCLASSIFICADO: ração de combate, Fundação EDP, Museu da Electricidade.

Nota biográfica

Margarida Prieto utiliza o pseudónimo artístico Ema M. Artista e professora na Faculdade de Belas-Artes da Universidade da Lisboa e na Escola de Comunicação, Artes, Arquitectura e Tecnológicas da Informação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Doutorada em 2013 pela Universidade de Lisboa, pertence ao Grupo de Pintura do CIEBA — Centro de Investigação e estudos em Belas-Artes.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7198-3193

Email: mprieto@campus.ul.pt ou margarida.prieto@ulusofona.pt

Morada: Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa ou ULHT-ECATI-DCAM, Campo Grande, 376 1749-024 Lisboa — Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Rui Macedo e o jogo do "faz-de-conta"

Rui Macedo and the game of "make-believe"

MARGARIDA PRIETO

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa; Universidade Lusófona de Humanidade e tecnologias, Escola de Comunicação, Artes, Arquitectura e Tecnologias da Informação.

Resumo: Este artigo incide sobre a exposição de Rui Macedo que esteve patente no Museu Nacional de Arte Contemporânea de Lisboa. Investiga e analisa cinco das instalações propostas nesta exposição à luz do jogo "faz-de-conta" e do conceito de camuflagem.
Palavras chave: faz-de-conta / Rui Macedo / pintura / site-specific / camuflagem.

Abstract: *This article focuses on the solo exhibition by Rui Macedo that was on display at the National Museum of Contemporary Art in Lisbon. Investigate and analyze five of the installations proposed in this exhibition in light of the "make-believe" game and the concept of camouflage.*
Keywords: *make-believe / Rui Macedo / painting / site-specific / camouflage.*

Submetido: 12/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

Este artigo é sobre o trabalho de pintura do artista Rui Macedo (1975) que foi instalado, em 2019, no Museu Nacional de Arte Contemporânea — Museu do Chiado (MNAC), em Lisboa, no seio da colecção exposta. Rui Macedo é um artista internacional que se foca essencialmente na pintura e tem uma vertente da sua produção pictórica dedicada à instalação em Museus e em colecções musealizadas. Com um inventário interessante de exposições em instituições desta ordem, podem-se salientar as que foram realizadas para o Museu de Évora (*Nimium ne credere colori*) em 2010, para o Instituto Valenciano de Arte Moderna (*La totalidad imposible*) em 2011, para o Museu de Grão Vasco (*Caleidoscópio*) em 2012, para o Museu Nacional de Artes Decorativas de Madrid (*Un cuerpo extraño*) em 2013, para o Palácio do Catete e Galeria do Lago do Museu da República do Rio de Janeiro (*Mnemosyne*); para o Museu Nacional do Conjunto Cultural da República em Brasília (*Replay*), o Museu de Arte Contemporânea — Niterói (*In Situ: Carta de Intenções*) em 2015, para o Museu Nacional Machado de Castro (*Avesso da Norma*) em 2016 e, mais recentemente, para a Tabacalera de Madrid (*Sfumato*) em 2019-2020. Foi várias vezes bolseiro da Fundação Calouste de Gulbenkian que o apoio em vários destes projectos.

Rui Macedo vive e trabalha em Lisboa e a sua formação académica inclui um doutoramento na área das Belas-artes, onde investiga profundamente as intervenções em espaços museológicas que têm sido concebidas ao longo do século XX. A sua investigação neste domínio tem sido também um programa de trabalho artístico. A obra deste artista português investiga as potencialidades da pintura instalada (*site-specific*), decorrendo da especificidade dos espaços onde se mostra ao público.

1. Um projecto desafiante

Na proposta realizada para o MNAC, o artista apresenta sete grupos instalativos de pintura, unidos por critérios sempre diferentes, cujo denominador comum é a camuflagem. O título da exposição *(in) dispensável ou a pintura que inquieta a colecção* do museu é já uma leitura crítica sobre a necessidade de trazer novidade e dinâmica expositiva às colecções musealizadas estáveis, uma necessidade que é apoiada institucionalmente no sentido de tornar a oferta cultural dos museus interessante para uma revisitação.

O MNAC institui-se num edifício de estrutura pombalina. Alterado nos anos 90 para melhor dar a ver colecção e melhorar a sua função, demonstra uma descaracterização que é mais evidente nos espaços herdados recentemente, a saber: o complexo arquitectónico que desenha um quarteirão no centro histórico

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

da cidade e que partilha edifícios e instituições outras, com funções distintas e espaços comunicantes. No Museu há um único circuito de visita liderado por critérios temporais e historicistas que exibem a colecção dedicada à arte portuguesa mostrando essencialmente pintura, escultura e desenho.

Todas as instalações do artista vêm *inquietar* o museu e estão ancoradas a peças da colecção. Relacionam-se ora com épocas, ora com artistas, ora com obras escolhidas, articulando modos diversos de se integrarem na visita, sempre camufladamente. Algumas das estratégias repetem métodos testados em exposições anteriores deste artista. Contudo, desta vez — e de cada vez — a sensação é sempre de novidade, de estar a ver como se da primeira vez. O jogo que o move é o "faz-de-conta": faz-de-conta que esta obra é antiga, faz-de-conta que está ainda embalada, faz-de-conta que foi feita por outro artista, faz-de-conta que foi esquecida, faz-de-conta que nem sequer é pintura.

2. Faz-de-conta que esta pintura é antiga

No seu jogo de camuflagem, Rui Macedo procura conceber uma exposição para se mostrar dentro de outra, pré-existente, e com o objectivo de se integrar, sem apagar protagonismos pré-estabelecidos, sem mexer no posicionamento das obras expostas, ou seja, interferindo o mínimo no espaço arquitectónico (a evitar furar paredes, alterar iluminação ou deslocar obras expostas) e explorando, assim, soluções menos convencionais para mostrar pintura. Orientada por este princípio, a camuflagem manifesta-se pela integração de obra contemporânea que é estranha ao museu e ao contexto da sua fundação, mas que com ele interage através do diálogo com as outras pinturas lá expostas, mimando, em *pastiche*, um fazer — um pintar — como noutros tempos.

Numa das instalações, as obras eleitas são da autoria do pintor Columbano Bordalo Pinheiro e a parede escolhida para integrar as pinturas gémeas de Rui Macedo (Figura 1) que lidam com duas obras daquele artista e como o espaço vazio existente entre elas, como num jogo de encaixe. Neste processo de integração, mimam-se as molduras (douradas) e os temas: "a chávena de chá" (pintura de 1881) e "a luva cinzenta" (pintura de 1898) são actualizados para "a garrafa de plástico portátil" e "as luvas de borracha da limpeza doméstica". Esta actualização dos elementos que tematizam as pinturas musealizadas não é desprovida de humor nem de sentido crítico. Por outro lado, o modo como as molduras se entrelaçam para originar uma única peça é uma estratégia que pensa a pintura com formatos menos convencionais: as *shaped canvas*. Se esta estratégia é tão antiga como a pintura adossada à arquitectura, num conjunto independente é mais inusual e são os artistas do século XX que a exploram num

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Rui Macedo (1975), Vista da instalação *S/título*, 2019, óleo s/madeira + molduras 70x85 cm + 90x90 cm. Exposição *(in) dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu*. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.

Figura 2 · Rui Macedo (1975), Vista da instalação que agrega as seguintes obras de Rui Macedo: *Pintura-embalagem #4 ou A partir de Sarah Affonso, Figuras num Jardim (1926, óleo s/ cartão, 60x50 cm, colecção da Fundação Calouste Gulbenkian)*, 2019, óleo e acrílico s/ madeira, 84x77cm; *Pintura-embalagem #10 ou A partir de Abel Manta, Natureza-morta (1965, óleo s/ tela, 49x59 cm, Museu Nacional de Grão Vasco)*, 2019, óleo e acrílico s/ madeira,130x130cm *Pintura-embalagem #5 ou A partir de Sarah Affonso, Retrato de Matilde (1932, óleo s/ tela, 80x55.5 cm, colecção da Fundação Calouste Gulbenkian)* 2019, óleo e acrílico s/ madeira, 84x74cm; *Pintura-embalagem #8* ou *A partir de Sarah Affonso, Meninas (1928, óleo s/ tela, 92x77 cm, colecção do MNAC)*, 2019, óleo e acrílico s/ madeira, 97x122cm. Exposição *(in) dispensável ou a pintura que inquieta a colecção* do museu. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

território de teste à Pintura como disciplina — o questionamento do limite é um tema clássico daquele século.

3. Faz-de-conta que a pintura está embalada

De um modo subtil, as *shaped canvas* são assimiladas na instalação da *Pinturas-embalagem* (Figura 2, Figura 3 e Figura 4). Trata-se de vários momentos de intervenção no Museu onde o artista coloca, no chão e encostadas à parede, pinturas que se assemelham a embalagens (pouco) técnicas de obras de arte, umas vezes isoladas, outras em aglomerados. Para criar um efeito de ilusão, o artista cria reentrâncias laterais no suporte rectangular de cada pintura, onde a representação pintada de fita-colas coincide. Esta estratégia só é possível porque o suporte é de madeira. A acentuar o efeito de embalagem são representadas micas coladas com informação referente a um possível conteúdo, destinatário e remetente. Em cada uma destas pinturas há uma pequena cópia de outras obras — obras de artistas que poderiam estar representados no museu ou obras de artistas que estão representados no museu mas pertencem a outras colecções. Propõem, no seu conjunto, a ficção sugestiva de uma exposição nova, com obras emprestadas e provenientes de outras instituições (Figura 2). Este ficcionar de um possibilidade expositiva que se enquadra na perfeição num panorama de calendarização do museu, vem acentuar a pertinência destas embalagens no museu mas, dado que estão pousadas no chão, mostram uma exposição por vir (em montagem) ou talvez a sair (em desmontagem), assegurando a dinâmica de um museu que actualiza a sua oferta permanentemente. Para o visitante inusual do museu, o encontro com estas instalações de *Pinturas-embalagem*, cujo posicionamento adere à lógica das peças expostas (por afinidade de autores, cronologia e tema) provoca a sensação de um museu que se está a reformular enquanto os visitantes circulam.

No seu texto sobre a potência dos posicionamentos específicos da pintura, Rui Macedo afirma:

> *A especificidade do posicionamento do objecto pictórico no espaço expositivo (no final da parede, lateralmente, junto ao chão ou rente ao tecto) é determinante e fundamental para sugestionar (...), acentuado pela representação concordante: o lugar dentro da composição pictórica (na ocupação do rectângulo pré estabelecido como suporte propriamente pictórico) e o lugar da instalação da pintura, no espaço propriamente expositivo, reforçam-se num acordo mútuo que visa desestabilizar as convenções museológicas e, a partir delas, o observador* (Macedo, 2012:47).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Rui Macedo (1975), Vistas da Instalação. *Pintura-embalagem #9 ou A partir de Maria Helena Vieira da Silva, Sem Título (1936, óleo s/ tela, 81x100.3 cm, colecção da Fundação Calouste Gulbenkian)*, 2019, óleo e acrílico s/madeira,122x120 cm. Exposição *(in) dispensável ou a pintura que inquieta a colecção* do museu. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.
Figura 4 · Rui Macedo (1975), Vista da instalação *Pintura-embalagem #3 ou a partir de António Quadros, "A menina do lagarto" (1956, óleo sobre cartão, 51x42.5cm, coleção da Fundação Calouste Gulbenkian)*, 2019, óleo e acrílico sobre madeira, 75x73 cm. Exposição *(in) dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu*. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Esta consciência de um acordo formal e conceptual entre a obra que se instala e o espaço (e colecção) que a acolhe é absolutamente estrutural para a eficácia das exposições de Rui Macedo. Ao longo da sua investigação é possível aferir como este critério assegura, também, uma diversidade de opções estéticas e estratégicas de interagir com a pintura em situações e contextos extremamente diversificados.

Em todos os exemplos (Figura 2, Figura 3 e Figura 4), as pinturas, isoladas ou em conjuntos, foram posicionadas atrás de um plinto e próximas de outras pinturas (da colecção do museu). O cuidado de utilizar uma imagem de referência, de sugerir um conteúdo para a embalagem através dessa imagem pintada, reforça a ficção de uma exposição que os visitantes perderam (já passada ou, ainda, por vir). Pela pertinência do seu posicionamento, as embalagens parecem próximas do lugar onde as pinturas que protegem poderiam ter sido (ou vão estar) expostas e estão semi-escondidas (atrás de plintos, próximo dos cantos da sala) num exercício de "gato escondido com o rabo de fora" que é sugestivo de uma obra em trânsito — uma obra que está de passagem pelo museu. Todas estas pistas são percepcionadas através de imensas subtilezas que imitam a vida. É nesta relação com uma possibilidade real que a camuflagem se torna eficaz como estratégia.

A referência a outros artista, a continua citação das suas obras, é igualmente uma das estratégias a que Rui Macedo recorre com frequência, sobretudo nos projectos isolados (ou seja, em exposições desvinculadas de colecções e de espaços museológicos). Contudo, nesta exposição, a citação tem um papel fundamental para a ancoragem de todas as instalações propostas.

1. Faz-de-conta que a pintura foi feita por outro artista

Na instalação onde Rui Macedo homenageia o pintor Jorge Pinheiro, cada uma das pinturas do conjunto faz referência a um trabalho distinto, como se afere nos próprios títulos das obras do artista (Figura 5). Trata-se de um conjunto pictórico inesperado que se inicia no canto de uma parede e vai subindo até ao tecto numa linha obliqua e, nesse movimento, assimila uma pintura exposta do próprio Jorge Pinheiro. É um exercício cheio de humor onde se questiona quem é o autor e, se não fossem as tabelas do museu, esta dúvida — inteiramente legítima — seria difícil de esclarecer *in loco.* Neste conjunto de *shaped canvas*, a segunda obra a contar de baixo é a de Jorge Pinheiro — e o raciocínio para a identificar é simples: é a única que está alinhada com as restantes obras da colecção exposta, respeitando o seu posicionamento convencional (o centro está à altura do olhar, a metro e meio do solo). A assimilação desta obra recupera e

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

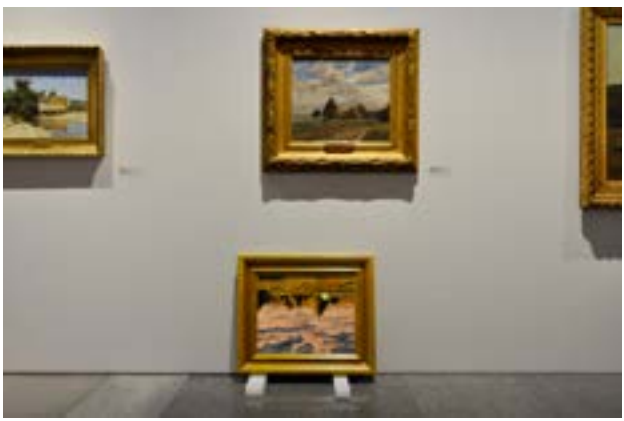


Figura 5 · Rui Macedo (1975), *A Jorge Pinheiro #5 ou A partir de Jorge Pinheiro, Sem Título (1972, acrílico e acetato de polivinilo s/tela, 80x100 cm)*, 2019, óleo s/madeira, medidas variáveis; *A Jorge Pinheiro #1 ou A partir de Jorge Pinheiro, Ulisses contra Polifemo — da série Ulisses, (1981, acrílico s/tela, 120x190 cm)*, 2019, óleo s/madeira, medidas variáveis; *A Jorge Pinheiro #4 ou A partir de Jorge Pinheiro, Sem Título (1969, Escultura s/ madeira e espelhos)*, 2019, óleo s/madeira, medidas variáveis; *A Jorge Pinheiro #3 ou A partir de Jorge Pinheiro, Mapa — História e discurso do crime no meu bairro (1976, tinta-da-china e ecoline s/papel, 71,5x108 cm)*, 2019, óleo s/ madeira, medidas variáveis; *A Jorge Pinheiro #2 ou A partir de Jorge Pinheiro, A Comédia da Arte (1998, óleo s/ tela, 130x195 cm)* 2019, óleo s/madeira, medidas variáveis. Exposição *(in) dispensável ou a pintura que inquieta a colecção* do museu. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.

Figura 6 · Rui Macedo (1975), Vistas da Instalação, *VOCÊ ESTÁ AQUI* (*a partir de Paisagem Auvers-sur-Oise de Artur Loureiro*, c. 1883), 2019, óleo s/madeira, 44x55 cm. Exposição *(in) dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu*. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

actualiza o conceito da "pintura dentro da pintura" estendendo-o à instalação, tal como é concebida por Rui Macedo, e o respeito pelas tabelas museológicas impede que se trate de um acto de canibalismo. Pelo contrário, a integridade da identificação das obras dos outros artistas é sempre ponto de honra e, numa época em que os direitos de autor são tão discutidos e ameaçados com a possibilidade do plágio digital, os métodos de exposição de Rui Macedo são uma lição sobre como fazer citações, alusões, apropriações dentro do que é consentido e regulado.

Ainda a propósito das *shaped canvas*, as cinco pinturas desta instalação (Figura 5) têm a particularidade de remeter para os balões de dialogo da banda desenhada e estão todos virados para o mesmo lado, acentuando a linha oblíqua que desenham na parede e um sentido de pertença e inter-relação formal de todas as peças, embora as suas imagens (as representações) se distingam e remetam, por sua vez, para obras muito diferentes na temática, na expressão e no suporte.

2. Faz-de-conta que a pintura foi esquecida

Na instalação da pintura intitulada *Você está aqui*... (Figura 6), Rui Macedo interage com um conjunto de paisagens do século XIX e XX. Neste conjunto de paisagens, a pintura musealisada eleita para o diálogo directo é da autoria de Artur Loureiro (1853-1932) e intitula-se *Paisagem Auvers-sur-Oise*. Nesta pintura é visível uma paisagem rural onde, no centro da composição, está representado o pintor (uma auto-representação) no seu cavalete fazendo desta imagem uma referência às práticas *au plein air* comuns na época (veja-se a escola de Barbizon).

> *A terceira pintura comentada é uma paisagem de Artur Loureiro realizada em França e que contém, minúscula no seu centro, uma possível auto-representação do pintor no acto de pintar frente à natureza e fora do atelier, numa situação que poderíamos entender como um tardio manifesto da pintura de ar livre. O pintor apenas pretende testemunhar que esteve ali, sozinho, minúsculo, mergulhado na possível imensidade da natureza, homem pequeno num vasto mar de paisagem e pintura* (Porfírio, 2019:45).

A obra de Rui Macedo copia ao mesmo tempo que altera a composição da pintura original, e de dois modos: primeiro, pela cor e, segundo, pela introdução de um elemento geométrico no exacto ponto onde estaria a representação do pintor. A primeira alteração, sendo uma alteração cromática, transporta para os exercícios explorados no século XIX e inícios do século XX onde se analisa, através da pintura, os efeitos da luz no espaço natural. A segunda alteração remete para o GPS contemporâneo, substituindo uma figura por um símbolo

Figura 1 · Rui Macedo (1975), Vistas da Instalação. *Pintura-muro #2: ao Carlos Correia (1975-2018)*, 2019, óleo s/madeira, 250x350 cm. Exposição *(in) dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu*. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.
Figura 2 · Rui Macedo (1975), Vistas da Instalação. *Pintura-muro #1: ao Carlos Correia (1975-2018)*, 2019, óleo s/madeira, 211x244 cm. Exposição *(in) dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu*. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

indicativo que o título reforça: *vocês está aqui*, indicação de posição exacta — o *topos* dentro de um *locus*. Há ainda uma terceira alteração que se manifesta não na composição, mas no objecto pictórico: a rotação acompanhada pelo posicionamento junto ao chão e apoiado por dois paralelepípedos de espuma. Virar a imagem "de pernas para o ar" é colocá-la no território da abstracção pois, justamente o seu reconhecimento deixa de ser imediato e óbvio (embora esta estratégia seja particularmente eficaz com retratos, não deixa de ter o seu efeito com as restantes imagens). Ligeiramente deslocada de um eixo vertical que a colocaria como um quase reflexo — a imagem invertida — relativamente à pintura de Artur Loureiro, esta obra de Rui Macedo simula também que espera ser integrada na linha ritmada de obras expostas. É o rigor da posição da pintura de Rui Macedo dentro do museu e na relação com as obras expostas que abre a hipóteses ficcionais e, por isso, o conceito *site-specific* é absolutamente estrutural e estruturante a estas instalações.

O conceito in situ ou site-specific permite especificar o posicionamento das pinturas pela exigência de um sentido de pertença relativamente ao lugar da sua instalação. (Releva-se deste sentido de pertença para integrar sem conflito, ou seja, sem confronto com as decisões museológicas que definem as pré-existências — a coleção exposta e o modo como e onde se expõe) (Macedo, 2017:24).

3. Faz-de-conta que nem sequer é pintura

Nas últimas grandes exposições de Rui Macedo, a saber: *(in) dispensável ou a pintura que inquieta a colecção do museu* no MNAC em Lisboa e *Sfumato* na Tabacalera, em Madrid (Macedo, 2019) existe uma obra que é o contraponto de todas as outras. Na exposição no MNAC, as duas grandes pinturas intituladas *Pintura-muro #1* (Figura 8) *e Pintura-muro#2* (Figura 7) exemplificam exactamente este contraponto com as restantes instalações da exposição. Estas duas obras são um exercício de pintura ilusionista — a sua representação mostra-nos pedaços de muro em construção. Posicionam-se no grande átrio classicista de acesso ao Museu, uma escadaria de grande imponência pela escala monumental e pelos materiais nobres com que está construída. Se toda a exposição tem uma recepção controversa, quer pela instituição que a acolhe, quer por alguns visitantes que, enganados pelo efeito de camuflagem, procuram as pinturas de Rui Macedo sem as encontrar e ficam perturbados por um Museu "pouco arrumado", então estas *pinturas-muro* acentuam esse estranhamento. Rui Macedo, corajosamente, assume uma posição crítica perante as instituições e no, seu programa criativo, demonstra um olhar que difere do esperado.

> *A única salvação do que é diferente é ser diferente até o fim, com todo o valor, todo o vigor e toda a rija impassibilidade; tomar as atitudes que ninguém toma e usar os meios de que ninguém usa; não ceder a pressões, nem aos afagos, nem às ternuras, nem aos rancores; ser ele; não quebrar as leis eternas, as não-escritas, ante a lei passageira ou os caprichos do momento; no fim de todas as batalhas — batalhas para os outros, não para ele, que as percebe — há-de provocar o respeito e dominar as lembranças; teve a coragem de ser cão entre as ovelhas; nunca baliu; e elas um dia hão-de reconhecer que foi ele o mais forte e as soube em qualquer tempo defender dos ataques dos lobos* (Silva, 1990:8).

Rui Macedo é um artista lidera algumas das mais interessantes instalações na actualidade, tomando a pintura como uma prática e disciplina e, contra um certo espírito do tempo que privilegia as linguagens digitais em detrimento das linguagens clássicas, arriscando pela diferença e pela resistência com propostas muito desafiantes.

Uma das duas *Pinturas-muro* faz, ainda, uma homenagem a Carlos Correia (1975-2018), artista, pintor e amigo de Rui Macedo. Não é por acaso que a imagem de um muro de tijolo, em construção, remete para um jovem artista que faleceu enquanto edificava o seu projecto de trabalho. A imagem simbólica desta parede potência imensas interpretações e conjecturas sobre a relação com a morte prematura de um jovem artista. Por outro lado, o espaço monumental desta entrada do Museu, mostra-se como um acesso nobre, iluminado através de uma enorme clarabóia que deixa entrar uma linda luz zenital, que, por sua vez, reverbera nas paredes brancas e na pedra marmoreada e nos dois patamares que ostentam, cada um, uma destas pinturas. Há um efeito de estranheza ao encontrar estas duas pinturas neste espaço: reenviam para o inacabado, mostram a crueza dos materiais de construção actuais (o tijolo, o cimento) e a sua fragilidade na fina espessura dos tijolos, por comparação às grossas paredes pombalinas. Evidenciam a monumentalidade, a historicidade, o cariz patrimonial do edifício, mas também apontam para a necessidade do seu restauro.

Conclusão

As instalações de Rui Macedo que se organizam no MNAC para, em conjunto, darem a ver (...) *A pintura que inquieta a colecção do Museu*, concretizam uma visão artística diferente, atenta e desafiadora. A experiência de visita ao museu fica transformada de um modo tão subtil e tão crítico que nem sempre os visitantes estão conscientes da exposição em diálogo, tal a sua camuflagem. Rui Macedo compreende que saber fazer — saber pintar — potencia ideias e se este saber é articulado com um pensamento sobre o lugar, sobre a pertinência de agir em colecções estáveis (e, por vezes, aborrecidas) abre-se um caminho na

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

relação do passado com o presente, na actualização dos museus, da cultura e da história, numa lição pedagógica.

Referências

Silva, A. da. (1990). Obras de Agostinho da Silva. *7*: Diário de Alcestes. — 1. ed. — 1990. Lisboa: Ulmeiro.

Macedo, R. (2017). *IN SITU. Ficções de um programa de Pintura contemporânea*, Tese de Doutoramento em Belas-artes, especialidade Pintura, apresentada à Faculdade de Belas-artes da Universidade de Lisboa. Disponível em https://repositorio.ul.pt/handle/10451/34113 (consultado a 09-02-2021)

Macedo, R. (2012), *Pintura site-specific. Sobre a pintura definida pelo seu posicionamento no espaço onde se instala*. Dissertação de Doutoramento em Belas-artes, especialidade Pintura, apresentada à Faculdade de Belas-artes da Universidade de Lisboa. Disponível em https://repositorio.ul.pt/handle/10451/506134113 (consultado a 09-02-2021)

Macedo, R., Ferreira, E., Porfírio, J.-L., Fonseca, R. (2019), *(In)dispensável. A pintura que inquieta a colecção do Museu*, Lisboa: Museu Nacional de Artes Contemporânea. ISBN: 978-972-776-555-3

MACEDO, R., Flórez, F.C., Santos, D., Gonzalez, B. (2019), *Sfumato*, Madrid: S.G. de Promoción de las Bellas Artes, Ministério de Cultura y Deporte.

Porfírio, J.-L. (2019), A Comédia da Arte de Rui Macedo no MNAC, in *(In)dispensável. A pintura que inquieta a colecção do Museu*, Lisboa, Museu Nacional de Artes Contemporânea, pp 34- 57.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Lo material y lo esencial en la obra de Christian García Bello

The material and the essential in the work of Christian García Bello

Mª COVADONGA BARREIRO RODRÍGUEZ-MOLDES*
& ICÍAR EZQUIETA LLAMAS

*Profesora y artista plástica

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (Uvigo); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Escultura. Rúa da Maestranza, 4. 36002, Pontevedra, España. E-mail: mabarreiro@uvigo.es //
Escola Superior Artística do Porto (Esap), Centro de Estudos Arnaldo Araújo (Ceaa), Grupo de Arte e Estudos Críticos. Largo S. Domingos nº 80. 4050-545, Porto, Portugal. E-mail: covadonga.barreiro@esap.pt

**Profesora y artista plástica

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Ciencias de la Educación y del Deporte, Departamento de Didácticas Especiales. Campus A Xunqueira s/n. 36005, Pontevedra, España). E-mail: iciarezquieta@uvigo.es

Resumen: En este artículo proponemos una aproximación al trabajo escultórico del artista gallego Christian García Bello. En sus piezas, a partir de un tratamiento consciente y consistente de los materiales, García Bello reflexiona acerca de la relación entre el individuo y el territorio hasta completar formas de gran potencial simbólico y significante.
Palabras clave: escultura / materialidad / forma / paisaje

Abstract: *In this article we propose an approach to the sculptural work of the Galician artist Christian García Bello. In his pieces, based on a conscious and consistent treatment of materials, García Bello reflects on the relationship between individual and territory until completing forms of great symbolic and significant potential.*
Keywords: *sculpture / materiality / form / landscape*

Submetido: 05/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introducción

Christian García Bello (A Coruña, 1986) se forma en la Universidad de Vigo, completando la Licenciatura en Bellas Artes en el año 2009, y el Máster en Arte Contemporáneo: Creación e investigación, en el año 2011.

En estos momentos es uno de los artistas españoles jóvenes con mayor proyección, asegurando una carrera tan sólida como interesante. A su trayectoria artística se suman premios y selecciones en diferentes concursos, así como becas y residencias artísticas que le han facilitado el desarrollo de proyectos de creación en países como Bélgica, Holanda, Reino Unido o Rusia. Participa con regularidad en exposiciones o ferias de arte y su obra está presente en numerosas colecciones públicas y privadas.

Su trabajo se desarrolla con madurez, rigor y seriedad entablando continuas relaciones entre el individuo –cuerpo– y el paisaje –territorio–. En el presente artículo intentaremos recorrer algunas de las claves que definen su obra mediante aproximaciones concretas a sus piezas más recientes.

1. Convertir la palabra en materia: Una experiencia en el umbral

De alguna manera, en relación a la importancia que el artista concede a los materiales en su obra, podemos comenzar fundamentando la práctica artística de Christian García Bello a través del pensamiento mítico del "bricoleur" que expone Claude Lévi-Strauss en su célebre texto *El pensamiento salvaje*, pues su trabajo parte de fragmentos de estructuras preexistentes que, no obstante, utiliza para crear y proponer nuevas taxonomías. En esta incesante tarea de reconstrucción, los materiales actúan como medios para que los significados se conviertan en significantes, y también al contrario.

> *...Contemplémoslo en acción: excitado por su proyecto, su primera acción práctica es, sin embargo, retrospectiva: debe volverse hacia un conjunto ya constituido, compuesto de herramientas y materiales; hacer, o rehacer, el inventario; por último y sobre todo, establecer con él una suerte de diálogo, para hacer un repertorio, antes de elegir sobre ellas, de las respuestas posibles que el conjunto puede ofrecer al problema que él le plantea* (Lévi-Strauss, 2014:38).

En este sentido, y siguiendo el planteamiento de Lévi-Strauss, el arte se inserta "a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico: pues todo el mundo sabe que el artista, a la vez, tiene algo del sabio y del *bricoleur*: con medios artesanales, confecciona un objeto material que al mismo tiempo es un objeto de conocimiento" (Lévi-Strauss, 2014:43). Y García Bello, como veremos, no puede encarnar de una manera más clara esta

figura de artista que aúna pensamiento mítico y conocimiento científico a partir de un trabajo concienzudo e implicado tanto en el plano procedimental como conceptual.

En el inventario de materiales usados en su proceder artístico encontramos la madera, el grafito, la cuerda, la escayola, la cera, el hierro, el cemento o el aceite, entre otros; todos ellos materiales que selecciona valorando su potencial poético, evocativo y narrativo:

> *Uno de mis retos como artista es ir construyendo una familia de materiales reducida pero no excluyente que funcione como un silabario que acompañe al espectador en la lectura e interpretación de mis piezas. Por eso me incomoda que se hable de materiales naturales en mi trabajo. No elijo o descarto materiales por su origen y no me cierro al uso de materiales industriales, pero antes de emplear cualquiera de ellos debo encontrarles su potencial poético.* (García Bello en Barro, 2021:14-5)

Estos materiales, al fin, serán sometidos a diferentes procesos de transformación físico-químicos –patinado, erosión, oxidación, envejecimiento...– y acabarán cristalizándose en piezas que consiguen defender la austeridad haciendo gala, sin embargo, de una inusitada rotundidad formal.

En la obra artística de Christian García Bello se despliega con determinación la expresión del lenguaje escultórico a través de piezas que oscilan entre lo que el propio creador reconoce como la "radicalidad del ascetismo compositivo" –reducción a la forma mínima esencial– y la contundencia de la poética simbólica y significativa que emana desde los objetos y materiales con los que trabaja.

En las siguientes líneas, confrontaremos precisamente este aspecto esencial de los materiales con el carácter abundante de los signos, referencias y relatos que cruzan las piezas de García Bello y que las vinculan no sólo con el entorno o el territorio, sino también con el sujeto y su propio cuerpo.

Pues partiendo de imágenes concretas, de acontecimientos o vinculaciones singulares con lo real, en su obra se establece, fundamentalmente, una relación unívoca entre el individuo y el paisaje; un paisaje entendido como constructo o fabricación mental, como el lazo que permite interpretar en términos culturales y estéticos las cualidades de un territorio, lugar o paraje. En palabras de Javier Maderuelo: "Sólo hay paisaje cuando hay interpretación y ésta es siempre subjetiva, reservada y poética o, si se quiere, estética" (2005:35).

Esta elaboración del paisaje, a través de su observación y de la cuidada selección y transformación de los materiales, podemos constatarla en piezas tan evocativas como *Atlántico*, donde, a partir de un intenso azul, el artista referencia el territorio gallego y pretende, además, aprehender el tiempo mediante la

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

utilización concreta y esencial de la sal como elemento constitutivo de la obra y material que mantiene sus propiedades conservantes. (Figura 1). Igualmente, otras obras de Christian García Bello exploran de nuevo el territorio, planteándolo de una manera quizás más representativa o mimética. Es el caso de *Cinco paisajes*, donde asistimos a una serie de exquisitas vistas que el autor sitúa en el monte de Santa Trega, y que nos remiten irremediablemente al horizonte como referencia. Nuevamente aquí resulta crucial el sofisticado tratamiento y transformación de los materiales, ya que las diferentes capas superpuestas de veladuras, no son sino el resultado de someter a un proceso de envejecimiento y conservación acelerado mediante la aplicación de calor, pinturas realizadas con vino tinto sobre papeles ya oxidados (Figura 2). Espacio y tiempo, por tanto, en ambas piezas, se concretan condensados materialmente en superficies de una densidad honda y poética.

La relación de Christian García Bello con el paisaje resulta connatural y evidente; no obstante, en numerosas ocasiones el artista se ha definido, además, como paseante. Si bien Francesco Careri en *Walkscapes. El caminar como práctica estética* (2014) ya defiende el caminar como un instrumento cognitivo capaz de transformar el espacio en su dimensión física y simbólica, en este caso, para García Bello esta práctica supone una acción con la que escruta y cuestiona el paisaje dibujando límites, buscando espacios intersticiales y memorizando las formas primitivas de la arquitectura.

Pues las formas de la arquitectura vernácula le interesan por su contención, su belleza primitiva y por todo lo que son capaces de contar sobre nosotros mismos. Hablando sobre la arquitectura egipcia, pero siendo perfectamente extrapolable a cualquier manifestación arquitectónica, escribiría Ortega y Gasset al respecto: "Aquí tenemos también un arte –la arquitectura egipcia– nacida de un modo de mirar, porque de estas mínimas peculiaridades depende a lo mejor el arte de un pueblo, y sus costumbres, y su política, y hasta su manera de entender el cosmos" (Ortega y Gasset, 1921:79).

Así pues, en su acercamiento activo y consciente al territorio, el artista acaba empapándose de estas formas tradicionales que se traducen en símbolos y referencias que atraviesan frecuentemente su trabajo, como podemos constatar en muchas de sus piezas. Entre ellas *Seteira*, fundamentada formalmente en las saeteras que permiten la ventilación de los hórreos gallegos (Figura 3), o *Nicho (Mende),* una pieza de pequeño tamaño pero de concentrada espiritualidad, basada en las hornacinas que podemos encontrar en la arquitectura religiosa de la Ribeira Sacra (Figura 4).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Christian García Bello, 2017. *Atlántico*. Óleo y sal sobre papel. 10,5×15 cm. Fuente: imagen cedida por el artista.
Figura 2 · Christian García Bello, 2020. *Cinco paisajes* (serie "Las vísperas"). Vino mencía sobre papel de algodón y celulosa. 10 x 8 cm c.u. Fuente: imagen cedida por el artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Christian García Bello, 2019. *Seteira*. Escayola patinada, cera, lacado, betún. 44 x 10 x 13 cm. Fuente: imagen cedida por el artista.
Figura 4 · Christian García Bello, 2018. *Nicho (Mende)*. Escayola patinada, cera, lacado, betún y madera. 9 x 21 x 4,5 cm. Fuente: imagen cedida por el artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Christian García Bello, 2020. *Se pisa, arde y se eleva*. Grafito y aceite sobre madera, hierro, cuero, escayola patinada con cera de abeja y resina de colofonia, concha de almeja molida y latón. 120 x 40 x 40 cm. Fuente: imagen cedida por el artista.
Figura 6 · Christian García Bello, 2019-20. *Almuqárbas*. Porcelana esmaltada, pigmentos cerámicos y oro. 200 x 200 x 170 cm. Fuente: imagen cedida por el artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Esta referencia a la arquitectura vernácula también sucede en *Se pisa, arde y se eleva*, una evocación del fuego a través de una chimenea metálica con interior de madera, inspirada en la importancia de la "lareira" como punto central, de reunión, dentro de una vivienda tradicional gallega (Figura 5).

Christian García Bello trae de esta manera al presente formas inéditas del pasado para abordar y defender su vigencia o pertinencia en la actualidad –"Existen formas gallegas inéditas, están en el paisaje, en los instrumentos de los oficios y en los objetos heredados. Ahí están para quién sepa recogerlos", escribiría Luis Seoane en una carta dirigida a Isaac Díaz Pardo (1965, 21 de junio)–. Esto ocurrirá mediante el reconocimiento del contexto próximo, su Galicia natal, pero también con las formas o manifestaciones de otras latitudes, como sucede en *Almuqárbas*. Este proyecto –seleccionado en el IV Premio Cervezas Alhambra para el Arte Emergente–, materializado conjuntamente con la ceramista Verónica Moar, se concreta en una composición formada por módulos de cerámica esmaltada basados en la geometría y la sensación de movimiento de la arquitectura de la Sala de Dos Hermanas de la Alhambra (Figura 6).

En sus constantes referencias a lo arquitectónico, García Bello confronta, además, esta experiencia del territorio y lo escultórico con su propio cuerpo, generando de esta manera sistemas proporcionales, verdaderos modelos a medida.

> *Si el paisaje se construye a través de la mirada significa que sólo puedo observarlo y comprenderlo con respecto a mi propia escala, con respecto a mi propio cuerpo. La contemplación del paisaje es, por tanto, una experiencia encarnada que nos vuelve permeables al territorio. Así percibimos y medimos el mundo y de ese modo comenzamos a hacerlo aprehensible"* (García Bello, 2021, s/p).

En *Refugio mínimo para lugar limítrofe*, por ejemplo, cuestionará la habitabilidad desde la experiencia del refugio como estructura arquitectónica mínima que promete una falsa sensación de seguridad. No sólo por la precariedad del equilibrio conseguido con una estructura construida por tres remos, sino también por la presencia en el conjunto de un cuchillo, que opera como un elemento ambivalente (Figura 7).

Nuevamente el refugio, y la presencia del cuchillo, en *Pongo mi pie desnudo sobre el umbral*, una pieza que recoge en su título las bellas palabras de José Ángel Valente, y que formalmente resulta, al mismo tiempo, abrigo e insoportable exterioridad. La obra se significa formalmente en una puerta con la altura del artista, que actúa como umbral o límite poroso entre dos espacios contrapuestos, definidos en el suelo por un meridiano o línea norte-sur (Figura 8). Esta pieza, además, es la que da nombre a la última exposición individual presentada por Christian

Figura 7 · Christian García Bello, 2018. *Refugio mínimo para lugar limítrofe.* Carbón sobre remos de madera de pino, cuchillo de hierro. 180 x 120 x 45 cm. Fuente: imagen cedida por el artista.
Figura 8 · Christian García Bello, 2020. *Pongo mi pie desnudo en el umbral.* Grafito y aceite sobre madera, hierro, cordón y latón. 190 x 190 x 190 cm. Fuente: imagen cedida por el artista.
Figura 9 · Christian García Bello, 2020. *A través, se prolonga.* Hierro, escayola patinada con cera de abeja y resina de colofonia, concha de almeja molida, piedra, grafito y aceite sobre madera. 215 x 60 x 65 cm. Fuente: imagen cedida por el artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

García Bello en la Fundación Didac, en Santiago de Compostela; una muestra que funciona como un relato y que se desarrolla en tres niveles diferentes: una narración textual, el propio dispositivo de exposición de las piezas, y una colaboración con la artista María Roja, quien realizaría una *performance* específica sobre ésta. El artista describe así el motivo que articula el proyecto:

> *La exposición se plantea como una colección de miradas fragmentadas y solapadas basadas en los diarios de viaje de Dirse, una mujer que peregrinó desde Amberes (Flandes, BE) hasta A Guarda (Galicia, ES) en algún momento entre los siglos XVI y XVII y que pasó sus últimos días en el Monte de Santa Trega, mirando la desembocadura del Miño, el umbral que separa Galicia de Portugal* (García Bello, 2021).

Pues finalmente, como si de un viaje de ida y vuelta se tratase, como parte de un proceso recursivo, podría resultar que la propia arquitectura acabase por devolvernos al paisaje y a la acción original de observar el territorio. Esto es lo que parece destilarse en otra de las obras presentes en esta exposición, *A través, se prolonga*, donde una ventana actúa de nuevo como umbral, marco o espacio intermedio que permite la contemplación de una realidad que se encuentra siempre al otro lado (Figura 9).

Quizás ahora, al finalizar nuestro peregrinar por la obra de Christian García Bello, este giro que nos devuelve a la acción de observar el paisaje pueda hacernos retroceder sobre nuestros pasos a los inicios de nuestro recorrido, rememorando en este punto el mar de la pieza *Atlántico*, aquella densa y sempiterna superficie de color azul oceánico construida con sal. Y quizás, si también ahora volvemos a tomar prestados los versos de José Ángel Valente, podamos descansar en sus palabras como Dirse lo hizo en la Guarda observando la desembocadura del Río Miño –recordemos aún la obra *Cinco paisajes*–, intentando comprender la dificultad de aprehender la percepción de lo real, así como el deseo de advertir la materialización en tanto que llegada a un umbral desde donde poder atisbar el conocimiento.

> *Convertir la palabra en la materia*
> *donde lo que quisiéramos decir no pueda*
> *penetrar más allá*
> *de lo que la materia nos diría*
> *si a ella, como un vientre,*
> *delicado aplicásemos,*
> *desnudo, blanco vientre,*
> *delicado el oído para oír*
> *el mar, el indistinto*
> *rumor del mar, que más allá de ti,*
> *el no nombrado amor, te engendra siempre. (Valente, 1976)*

2. La sofisticación de lo esencial

Como hemos visto, los materiales se erigen como protagonistas de la práctica escultórica de García Bello, donde nada es accesorio o dejado al azar, sino que todos los elementos adquieren un sentido necesario, clave, para la percepción o interpretación del conjunto.

También hemos podido comprobar a través de sus piezas, cómo su trabajo se establece por capas mediante la relación intrínseca entre estos materiales, las formas y los símbolos o los relatos que las atraviesan, conformando piezas severas que se muestran como promesas de sentido y plenitud a un espectador atento, capaz de recoger las pistas y descifrar los silencios que el creador va dejando en ellas. No obstante, Christian García Bello es un artista profundamente comprometido con su obra y con la creación de un lenguaje plástico preciso, un sistema de códigos propio que le permita comunicarse con el espectador de una forma cada vez más clara y abundante.

El artista explica así su obra:

> *Mi cuerpo de trabajo trata de destilar lo sofisticado de lo austero, analizando cómo percibimos, habitamos y transformamos el territorio, y sintetizando un lenguaje escultórico que revisa las formas vernáculas y que vectoriza la condición ficcional de la poética de los materiales* (García Bello, 2021).

Finalmente, solo podemos añadir que, ajenas a modas y tendencias, sus esculturas e instalaciones existen necesariamente en presente, desplegándose a partir de una mirada contemporánea que abraza sin embargo la memoria de los lugares y los materiales, a través de un ejercicio de síntesis –que no de simplificación–, y de un descarado rechazo a la banalidad, al espectáculo y a todo lo absolutamente prescindible.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Barro, D. (2021). *Limen*. Santiago: Dardo Editorial.

Careri, F. (2014) *Walkscapes. El caminar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

García Bello, C. (2021). Christian García Bello. Trabajos, exposiciones y textos. http://www.christiangarciabello.es/

Lévi-Strauss, C. (2014). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada editores.

Ortega y Gasset, J. (1921). *El espectador. Volumen III*. Madrid: Espasa-Calpe.

Seoane, L. (1965, 21 de junio). *Epistolario entre Isaac Díaz Pardo e Luis Seoane*. Carta nº 22. Consello da Cultura Galega URL: http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistola.php?id=2655&epistolario=10143

Valente, J. A. (1976). *Interior con figuras*. Barcelona: Barral Editores.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Lecturas especulativas hacia la obra de Ana Prada: O. O. O., prehensiones y ensamblaje

Speculative readings on the work of Ana Prada: O. O. O., prehensions and assemblage

MAR RAMÓN SORIANO

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de pintura, Rua Maestranza nº4, 36002, Pontevedra, España.

Resumen: Este artículo desarrolla la conexión entre el realismo especulativo, una corriente filosófica reciente, nombrada por primera vez en 2007 en la Goldsmith University of London (UK), y la creación objetual de Ana Prada, centrada en la utilización de objetos cotidianos y el ensamblaje desarrollada en la misma escuela, en espacios de tiempo diferentes. Vemos como la mirada hacia el objeto cotidiano bajo el prisma de la Ontología Orientada a Objetos (O. O. O.) abre nuevas vías para la producción escultórica contemporánea.

Palabras clave: Realismo especulativo / ensamblaje / objeto.

Abstract: *This article develops the connection between speculative realism, a recent philosophical trend, named for the first time in 2007 at the Goldsmith University of London (UK), and Ana Prada's object creation, focused on the use of everyday objects and assemblage developed in the same school, in different periods of time. We see how the gaze towards the everyday object under the prism of Object Oriented Ontology (O. O. O.) opens new avenues for contemporary sculptural production.*

Keywords: *speculative realism / assemblage / object.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Aproximaciones a una ontología objetual

> *Darse como una cosa que siente y tomar una cosa que siente es la nueva experiencia que se impone al sentir contemporáneo, experiencia radical y extrema que tiene su fundamento en el encuentro entre filosofía y sexualidad, y que constituye, sin embargo, la clave para entender muchas y dispares manifestaciones de la cultura y del arte actuales. Lo que suscita inquietud y constituye un enigma es precisamente la confluencia en un único fenómeno de dos dimensiones opuestas, como el modo de ser de la cosa y la sensibilidad humana: aparentemente las cosas y los sentimientos ya no se combaten entre sí, sino que han establecido una alianza gracias a la cual resultan casi inseparables y a menudo indistinguibles la abstracción más distante y la excitación más desenfrenada.* (Perniola, 1998: 9)

En este texto, Perniola comenta que las relaciones verticales hacia lo divino, las comparaciones entre dios, animal o cosa, han trascendido en horizontales. El hombre vive entre sus objetos en una experiencia igualitaria y de eliminación de fronteras entre ambos. Lo llama el sex appeal de lo inorgánico y esto significa, según sus palabras, "hacerse mundo" (Perniola, 1998: 126). El sujeto y lo que le rodea generan diálogos constantes, desde nuestra forma de recorrer las calles, nuestro gestual a la hora de utilizar cualquier utensilio o la presión ejercida por una bolsa de la compra pesada sobre nuestros dedos.

De la misma forma, cobran importancia las relaciones que van a mantener los objetos entre sí. El antropocentrismo correlacionista que situaba al ser humano en el centro de todo, da paso a las teorías del realismo especulativo, en el que las experiencias objetuales van a ponerse en el mismo plano que las humanas, pasamos de hablar de la lluvia como algo húmedo que nos moja, a hablar de la lluvia y el impacto erosivo que genera al caer repetitivamente sobre la roca. Los objetos y sus relaciones funcionan más allá de la presencia de un espectador y escenifican sus propias experiencias teatrales (Kollectiv, 2009)

De los 4 pensadores que definen lo que va a ser el realismo especulativo en la escuela de Goldsmith (UK), en 2007, Meillassoux, Ray Brassier, Iain Hamilton Grant y Graham Harman, nos interesa como este último va a ahondar en las relaciones objetuales en su Ontología orientada a Objetos (O. O. O.).

Esta ontología abre una vía en la que el marco poético especulativo va a reparar en un nuevo tipo de materialidad, alejada de la percepción del mundo como un constructo lingüístico. Deja de lado el objeto como signo funcional, o como metáfora, y se adentra en su identidad física, generando nuevas vías para la investigación formal (Matelli, 2015: 65).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

"Cada objeto es un acontecimiento complejo e irreductible" (Harman, 2015) dirá Harman en una publicación cuyo objetivo es dar a entender que estos entes tienen relaciones estéticas y físicas entre sí, sin la necesidad de un espectador humano. Es decir, los objetos se encuentran con otros objetos como débiles, como duros, como penetrables o inflamables. Alfred Whitehead llamará a estas relaciones o eventos, "prehensiones" (Harman, 2015: 31). "Prehender" es la acción de relación entre entidades y todas las cosas se prehenden las unas a las otras. El aire, por ejemplo, prehende a una vela de forma sutil. En la pieza de Ana Prada, "Zona de conflicto" (Figura 1), vemos como cucharas de palo cortadas por filos de cuchillos generan una construcción vertical. La posibilidad de cortar del filo alude concretamente a la facilidad de incisión de la cuchara hecha de madera, una condición concreta del objeto dialoga, se comunica con otra condición concreta de otro objeto.

Según Latour, este cambio de paradigma reside en reemplazar la clásica pregunta ¿qué es?, por la cuestión: ¿qué tiene? o ¿cómo es?, para interpretar las cosas tal y como son, según sus cualidades matéricas y no según su forma idealizada en la mente del filósofo (Kollectiv, 2009).

Entendemos así que las ideas de esta escuela filosófica sobre los objetos y las prehensiones entre estos van a dar un nuevo e interesante sustento conceptual a los ensamblajes producido por los artistas.

2. Prehensiones y ensamblajes en Ana Prada

Ana Prada (Zamora, 1965), estudia Bellas artes en Valencia, para luego trasladar su residencia a Londres y estudiar un master en la escuela de Goldsmiths (UK). Nos parece curioso este paralelismo espacial, que no temporal, entre el encuentro filosófico antes citado en 2007 y la profesionalización de esta artista durante los años 1989, 1990 y 1991.

Las piezas de Prada se han basado principalmente en la selección de objetos cotidianos de nuestro entorno como material de trabajo. Esta artista pasea por mercadillos y tiendas de todo a cien, para seleccionar algo que llame su atención. El momento de la elección será uno de los más importantes en su proceso, ya que, como comenta: "determina la materialidad de la pieza y la posible lectura del objeto en su dimensión social. Pero sobre todo, esta selección es intuicional, intestinal, indefinida, misteriosa y el origen de mi energía hacia una resolución escultórica" (Prada, 2020: 8).

Sus piezas están formadas por objetos plásticos generados dentro de una sociedad que produce cada día toneladas y toneladas de nuevos enseres para que reemplacen a los ya poseídos. Para hablar de esta cuestión, muchas de estas

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Detalle de: Ana Prada, "Zona de conflicto" 2014. Ensamblaje, cuchillos, cucharas y pegamento, 166 x 102 Ø cm. Fundación Helga de Alvear. Rec. de: www.musac.es
Figura 2 · Ana Prada, "Insólito Accidente"2019. Ensamblaje, pelotas de golf, tazas y platos de café, resina epoxy y pegamento. Aprox. 250 cm Ø. Producción MUSAC. Rec. de: www.musac.es

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

piezas, construidas in situ en los espacios museísticos o galerías, van a tener que ser desechadas en el momento de la clausura y desmontaje.

Lo que nos interesa de esta artista, recuperando su obra bajo un prisma contemporáneo especulativo, es el hecho de que estos objetos se colocan en parejas de dos. Conviven y dialogan dentro de piezas que crecen en tamaño gracias a la acumulación y a la repetición, normalmente siguiendo patrones de estructuras geométricas.

Esto lo vemos en "Insólito Accidente" (Figura 2), "Pegajoso Indeseado" (Figura 3), o en "Preferencia Inexplicable" (figura 4). Pelotas amarillas y tazas de porcelana, chicles y rodillos de madera, o peluches y vasijas cerámicas, se unen en un juego de prehensiones constante. Prada investiga cada objeto y se convierte en profesional del mismo; en una de las ponencias derivadas de su exposición "Todo es Otro" (2020, C3A y Musac), la artista comentaba que había comprado todos los tipos de chicles del mercado para comprobar cuáles eran sus propiedades intrínsecas — resistencia, dureza, durabilidad — y así poder aplastarlos bajo el rodillo que da lugar al otro 50% de la pieza "Pegajoso Indeseado".

La hoja de sala de la muestra dirá que "esta búsqueda de objetos, texturas, materiales y colores no es una asociación casual, sino el resultado de un proceso de experimentación donde las propiedades de estos elementos se subordinan a la obra de arte. De esta manera, Ana Prada lleva los materiales al límite de su frontera física de carga, pesos y fuerzas." (Rodriguez, 2020)

La artista explica que, "en el juego complejo de implicaciones mutuas, que es la comunicación, siempre nos olvidamos de la verdadera inestabilidad de las cosas y los significados." (Prada, 2009: 22)

Ana Prada no habla de Ontología orientada a objetos de forma específica, y tampoco descarta las lecturas poéticas que llevan connotadas sus piezas, pero por la forma en que describe su proceso podemos intuir una proximidad hacia este pensamiento, más que hacia las teorías posestructuralistas que estaban ganando popularidad en su etapa en la Goldsmith.

Habla de un sistema de implicaciones mutuas y de una búsqueda de las capacidades dramáticas que residen en los objetos, en una relación que puede ir en una dirección o en otra. Ahonda, con estas piezas, en la propia materialidad de las cosas que va recolectando y articula estos binomios que se atacan entre ellos de una forma totalmente deliberada.

Otro de los factores de su producción que nos permiten vincularla con la O.O.O. (Ontología Orientada a Objetos), son los títulos que escoge para las piezas, que describen precisamente la forma en la que se dan estas prehensiones, en un ejercicio en el que la obra va a determinar como tiene que ser nombrada.

Figura 3 · Ana Prada, "Pegajoso indesejado" 2019. Ensamblaje, rodillos y chicles, medidas variables. Rec. de: www.c3a.es

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · Ana Prada, "Preferencia inexplicable" 2017. Ensamblaje, oso de peluche y jarrón. Aprox. 70 x 120 x 60 cm c/u. Fundación Helga de Alvear. Rec. de: www.helgadealvear.com

Uno de los comisarios de la exposición "Todo es Otro" explica: "que la obra lleve al título, parece ser la forma de trabajo elegida"(Rodriguez, 2020:7).

Pegajoso, conflictivo, accidentado, inexplicable, indeseado, o insólito son solo algunos de los adjetivos con los que la artista ha dispuesto describir estos encuentros. La misma Prada comenta que el interés que tienen los títulos, es subrayar y potenciar la vinculación específica entre los objetos (Prada, 2020: 10).

Si aludimos a los términos del realismo especulativo de una forma primigenia y radical (de su raíz), podríamos decir que este final del correlacionismo al que se apela no es posible en el entorno artístico, ya que siempre y en todas las ocasiones el filtro del creador va a estar presente, por muy minimalista o ascética que sea la pieza a analizar. Esto no ha sido una barrera para que numerosos artistas a partir del 2007, año en el que Graham Harman acuña el término "Ontología orientada a objetos", hayan bebido de estas investigaciones sobre lo material para incorporarlo a sus procesos.

Para nosotros, el ensamblaje será lo más semejante a una materialización de las ideas de estos pensadores. Por esto hemos seleccionado las obras de Ana Prada, predecesoras de esta corriente e insertadas en ella, de forma natural, instintiva e interiorizada a la hora de trabajar con objetos.

Matelli explica que "lo cotidiano" había sido ampliamente utilizado en las prácticas artísticas utilizando un nexo entre estas y las teorías posestructuralistas. Esto daba lugar a un arte que escogía como vehículo factores "conceptuales y lingüísticos" (Matelli, 1015:67), con el realismo especulativo esto se deja de lado para dar paso al giro materialista. La producción, que se centraba en un arte totalmente antropocéntrico en el que la relación sujeto-objeto primaba, dejaba relegada la reflexión acerca del objeto en sí, que es lo que vamos a ver en toda la producción de Prada.

Asistimos, en sus exposiciones, no solo a una muestra de los conocimientos de la artista, sino también a la inteligencia de los materiales con los que trabaja. El proceso de elección intestinal, casi podríamos decir pulsional, del que habla, viene derivado del entendimiento de las propiedades físicas y culturales de lo seleccionado; y también, desde una sensibilidad concreta para exprimir el potencial de los materiales con los que trabaja y los diálogos en los que concluirán.

La muestra "Speculations on Anonymous Materials" (2013), comisariada por Susanne Pfeffer en el Museum Fridericianum de Kassel, aparecerá como una de las muestras imprescindibles para entender este nuevo momento. En esta exhiben sus obras artistas como Michele Abeles, Trisha Baga, Alisa Baremboym, Antoine Catala, Aleksandra Domanovic, Yngve Holen, Daniel Keller o Timur Si-Qin entre numerosos artistas que no superan los 50 años y cuyas

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

instalaciones contienen pantallas, botellas, tubos de metal y un sinfín de objetos que se modifican, se retuercen y relacionan en este expositivo.

Recurren a las imágenes, enseres y aparatos que les rodean, no desde una posición ajena o externa, si no que se consideran a sí mismos elementos de la cultura. La contemplación del mundo se sustituye por una interacción con los materiales que estructuran nuestra vida diaria (Würthner, 2013:2)

3. Conclusiones

En resumen, proponemos en las piezas de Ana Prada, una mirada hacia la Ontología Orientada a Objetos, sin por ello desestimar otras lecturas sintácticas, poéticas o sociales. Hemos percibido una lectura de estas piezas que de alguna forma estuvieron adelantadas a su tiempo. El uso científico que hace esta artista de las características físicas y matéricas de cada uno de los elementos que inserta en su recorrido artístico, nos hace pensar que existe una vinculación clara con estas formas de teorizar sobre lo exterior, como algo en un plano igualitario entre objetos y seres humanos. Como dirá Humberto Giannini, en "La reflexión cotidiana" (1987) pretendemos instalarnos "en medio de las cosas, concreta e inmediatamente, en un mundo común y, además, en la atmósfera de una compresión también común del mundo y de nosotros en él" (Giannini, 1987:26).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Clemente, José Luís (2010). Catálogo de la muestra "Ana Prada", Sala Parpalló (Valencia). ISBN 978-84-7795-555-9

Giannini, Humberto (1987). "La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia". Ed: Universitaria. Santiago de Chile. ISBN 956-11-1720-7

Harman, Graham (2015). "Hacia el realismo especulativo". Ed: Caja Negra, colección Futuros próximos. Buenos Aires. ISBN 978-987-1622-35-1

Kollectiv, Galia and Kollectiv, Pil (2009). Can objects perform?: agency and thingliness in contemporary sculpture and installation. In: Sculpture and Performance, 24 March 2009, Henry Moore Institute, Leeds. Rec. de: www.kollectiv.co.uk/

Matelli, Federica. (2015). "Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético especulativo" Artnodes N° 16. Revista de arte, ciencia y tecnología. Universitat Oberta de Catalunya. ISSN 1695-5951

Perniola, Mario (1998). "El sex appeal de lo inorgánico". Trama editorial. Madrid. ISBN 978-84-89239-07-4

VV. AA. (2020). Catálogo de la muestra "Todo es otro". C3A (Córdoba) y MUSAC (Castilla y León). ISBN 978-84-09-26298-4

Würthner, Carolin (2013) Nota de prensa "Speculations on Anonymous Materials". Fridericianum museum (Kassel). Rec. de: www.fridericianum.org

Nota biográfica

Mar Ramón es artista visual y profesora en la Facultad de Pontevedra de la Universidad de Vigo. Se encuentra realizando el doctorado en el departamento pintura de la Universidade de Vigo, dentro del grupo de investigación PRACE (Procesos de Resistencia na Arte Contemporánea Español)

Sus líneas de investigación principales son los procesos escultóricos, el uso del objeto y las investigaciones de género.

Email: marramonsoriano1993@gmail.com

Dirección: Faculdade de Pontevedra, Departamento de Pintura, Rua Maestranza nº4, 36002, Pontevedra, España

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A Pintura Mitológica de Carlos Reis: Arte, História e Nacionalismo entre a Monarquia e a 1ª República

The Mythological Painting of Carlos Reis: Art, History and Nationalism between the Monarchy and the 1st Republic

MARIA JOSÉ MARINO MARCELA COELHO

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.

Resumo: Carlos Reis foi um dos mais prestigiados pintores naturalistas portugueses do início do século XX. Assumiu a estilística que Silva Porto promovera nos anos de 1880, reunindo à sua volta uma elite artística formada pelos discípulos da Academia de Belas-Artes. Fundou diversos grupos que tinham como desígnio pintar a paisagem e a vida rural portuguesa num contexto ar-livrista na linha estética de Barbizon. O presente artigo destaca as pinturas mitológicas de cariz decorativo que viria a realizar, sob encomenda, com o mesmo carácter cenográfico que utilizava no tratamento da paisagem.

Palavras chave: Carlos Reis / Pintura de História / Pintura Mitológica / Arte / Nacionalismo.

Abstract: *Carlos Reis was one of the most prestigious Portuguese naturalist painters of the early 20th century. He followed the stylistics that Silva Porto promoted in the 1880s, gathering around him an artistic elite formed by the disciples of the Academy of Fine Arts. He founded several groups whose purpose was to paint the Portuguese landscape and rural life in an open air context in the aesthetic line of Barbizon. This article highlights the mythological and decorative paintings that he produced, on request, with the same scenographic character that he used in the landscape treatment.*

Keywords: *Carlos Reis / History Painting / Mythological Painting / Art / Nationalism.*

Submetido: 30/12/2020 Aceitação: 22/01/2021

1. Carlos Reis — Breve Enquadramento Biográfico

Carlos António Rodrigues dos Reis (Torres Novas, 1863 — Coimbra, 1940) foi um dos expoentes da pintura naturalista portuguesa do início do século XX [Figura 1]. Desde cedo manifestou uma tendência artística inata, tendo-se inscrito nas Belas-Artes de Lisboa em 1881. De origens modestas, debateu-se com dificuldades de natureza financeira dado o agravamento das condições económicas da família em consequência do falecimento de seu pai nesse ano. Em 1882, por intermédio de um parente, trava amizade com o príncipe herdeiro D. Carlos, grande amante das artes, cujo suporte lhe permitiu estudar Pintura em França. O futuro rei de Portugal atribui-lhe uma pensão mensal que mantem durante cerca de oito anos, período em que o artista frequenta o curso em Lisboa e também durante o tempo em que foi bolseiro do Estado em Paris (1889 a 1895), tendo aulas com o famoso retratista parisiense Bonnat (Costa, 2008: 278). Participa em 1886 e 1887 nas exposições do Grupo do Leão (1881-1889) enquanto ainda estudante na Academia de Belas-Artes.

A grande amizade com o monarca, que lhe permitiu mover-se no círculo aristocrático e que durou até ao Regicídio, valeu-lhe, após a implantação da República, o afastamento do cargo que então ocupava como primeiro Diretor-Conservador do Museu Nacional de Arte Contemporânea (1911-1914), aberto nas salas do Convento de São Francisco. Monárquico assumido, foi substituído pelo pintor Columbano Bordalo Pinheiro que assumiu a Direção a partir dessa data. A imprensa atribuiu este afastamento a motivos políticos devido às suas inclinações monárquicas, mas ao facto não terão sido alheias as dificuldades de relacionamento com o Conselho de Arte e Arqueologia e com José de Figueiredo, que lhe sucedeu no Museu das Janelas Verdes [Museu Nacional de Belas-Artes] após o mandato que cumpriu de 1905 a 1910, e com quem teve de tratar da transferência das coleções para o Convento, para acolher a produção artística portuguesa posterior a 1850 (Silva, 1994: 14), reformulado o património nacional e classificados os monumentos pátrios, após a desamortização das corporações religiosas ocorrida em 1834.

O seu talento permitiu-lhe atingir uma carreira artística de relevo, tendo exercido o cargo de professor de Pintura de Paisagem na Real Academia de Belas-Artes de Lisboa [Escola de Belas-Artes desde 1911] de 1896 até 1933, sucedendo a Silva Porto (1850-1893) depois de competir pelo lugar com António Ramalho e Artur Melo. A par do ensino artístico apoiou a criação de várias organizações promotoras das Artes. Em 1901 constitui-se como membro fundador da Sociedade Nacional de Belas-Artes, ocupando lugares na Direção em 1903, 1909 e 1911, participando assiduamente nas exposições realizadas por esta.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Carlos Reis aos 17 anos, in Reis, 2006.
Figura 2 · Inauguração da 1ª Exposição do Grupo Silva Porto em 1927. Da esquerda para a direita: António Saúde, João Reis, Falcão Trigoso, o Presidente da República Óscar Carmona, Carlos Reis, Frederico Aires, Alves Cardoso. Espólio da família do pintor Alves Cardoso, in Reis, 2006.
Figura 3 · Carlos Reis, *A Feira*, 1910. Óleo sobre tela, 277 x 400 cm. Fonte: http://www.museuartecontemporanea.gov.pt

Foram Carlos Reis e o escultor Tomás Costa (1861-1932) que se esforçaram por obter da Câmara Municipal de Lisboa a concessão do terreno da Rua Barata Salgueiro para a sede e galeria de exposições da SNBA, o que foi alcançado em 1906 (Gonçalves, 1963).

Foi mentor da Sociedade Silva Porto, fundada em 1900, que se manteve ativa até 1912. Com alguns alunos funda o Grupo *Ar Livre* (1910-1923), antecessor do *Grupo Silva Porto* (1927-1940) [Figura 2] cujo fim seria ditado pela sua morte, inserindo-se numa abordagem ar-livrista e num estilo pictórico que pretendia captar os aspectos definidores da paisagem e das vivências populares nacionais, num modelo marcadamente rural, prolongando a estética naturalista pelas primeiras décadas de Novecentos. A partir de 1918 fixa-se na serra da Lousã onde constrói *atelier* no *Casal da Lagartixa*, colhendo inspiração nos motivos campestres aí encontrados e nos costumes locais, iconografia que desenvolve na sua pintura de paisagem [Figura 3].

Carlos Reis, quer enquanto professor, quer enquanto promotor de vários grupos artísticos, manteve ao longo de quatro décadas (1900-1940) as referências e a metodologia de Silva Porto, que tinha substituído como regente da cadeira de Pintura de Paisagem, marcando sucessivas gerações de artistas. A proposta naturalista que evocava a memória do mestre perpetuava uma interpretação nacionalista do imaginário veiculado pelas pinturas expostas, definindo, a partir delas, códigos de identidade nacional (Serrão, 2009:360).

Pintor da terra e das gentes com uma extraordinária grandeza realista, de acordo com Pamplona (1964:26) soube encontrar nesses temas "uma secreta poesia que os transfigura", não copiando o espectáculo da natureza, mas recriando a sua beleza latente com uma técnica prodigiosa que o caracterizava em todas as obras que produziu. As pinturas de grandes dimensões que apresentou nos salões do Grémio Artístico (1890) e na SNBA introduziram uma exuberância colorida e um brilhantismo inédito à época.

Considerada figura de grande prestígio no ensino e meio artístico, em 1940 ano da sua morte, foi-lhe concedida a Grã-Cruz da Ordem de Santiago. Em 1942 foi atribuído o seu nome ao Museu Municipal de Torres Novas, cujo acervo ficou instalado na Casa Mogo de Melo, onde foi depositado o mais completo núcleo museológico do país sobre a pintura do artista.

2. Arte, História e Nacionalismo entre a Monarquia e a 1ª República

O estado da Arte em Portugal sempre esteve intrinsecamente ligado aos acontecimentos políticos e ao desenvolvimento da economia, sendo reflexo de uma mentalidade cultural que se insere num enquadramento social específico.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Desde o último quartel de Oitocentos até à implantação da República emergem vários movimentos articulados como uma causa etnográfica de revalorização dos símbolos pátrios. Em 1880 organizam-se os festejos do Tricentenário de Camões, retomando como foco de fundo ideológico positivista e reafirmações do valor português, a figura do poeta e as significações de uma revivescência nacional. Em 1882 celebra-se o Centenário do Marquês de Pombal, o do Infante D. Henrique em 1894, as Comemorações das Descobertas em 1898-1900.

A instabilidade política de Portugal nas décadas finais de Oitocentos, a braços com crises económicas recorrentes, foi ainda mais abalada pela morte de D. Luís I e as mudanças no trono em 1889. Seu filho, D. Carlos I enfrentaria logo uma grave disputa com as decisões tomadas frente ao *Ultimatum* de Inglaterra em 1890, que cortou a tentativa de afirmação nacional no continente africano, facto que desencadeou em Portugal uma fase anti-britânica e de manifestações patrióticas. A indefinição das fronteiras coloniais portuguesas, territórios de Angola e Moçambique, agravou a situação política do país que sofreu conspirações e mudanças na liderança parlamentar. A somar ao aumento do custo de vida o atraso a que Portugal tinha sido votado há longos anos, gerou uma insatisfação popular enquanto o movimento republicano amadurecia os seus ideais. Frente a um cenário caótico que resultaria no assassinato de D. Carlos e do príncipe D. Luís Filipe em 1908, o insucesso da partilha do governo entre regeneradores e progressistas, levou à implantação em 1910 do regime republicano em Portugal.

O panorama artístico português das décadas finais do século XIX é marcado por uma conjuntura cultural presa a referências literárias românticas com enorme peso sobre os artistas, que exploravam a ideologia liberal promotora da *Regeneração*. Este programa político e económico de renascimento nacional pressupôs uma carga simbólica de esperança e uma luta encetada para recuperar o atraso endémico português. A mentalidade de *fin de siècle* assentou numa ideologia republicana em crescendo que estimulou a elevação da consciência patriótica e a exaltação dos valores nacionalistas associados à simbologia identificadora da pátria portuguesa. A elite cultural que serve o republicanismo adopta então uma atitude proativa perante o estado da Nação, diagnosticando as qualidades, os recursos, e o carácter do país, pelo qual a força republicana irá encetar o *processo de engrandecimento nacional* (Silva, 1997:111-129).

Desde o último quartel de Oitocentos até à implantação da República emergia uma geração de figuras intelectuais, em que se inseriam os grupos artísticos liderados por Carlos Reis. Os ideais oitocentistas, renovados já em Novecentos pela defesa de opções estéticas trazidas pelos pensionistas portugueses via

École de Barbizon, traduziram-se numa atividade dinamizadora do desenvolvimento das artes plásticas em Portugal. As confrarias de artistas contribuíram, assim, para a construção de um modelo identitário nacional junto dos portugueses, referências que atravessariam os anos finais da Monarquia e o advento da 1ª República.

O Naturalismo propagado na senda do Realismo como reacção às opções artísticas oficiais na linha romântica, foi difundido dentro das Academias, cujas opções ideológicas ganhariam eco na produção artística que, centrada no presente, privilegiava um inventário visual de lugares concretos influenciados pelo espírito etnográfico da época. A escola naturalista tratava a matéria numa linguagem acessível e emblemática, em composições luminosas e pinceladas soltas, retratando camponeses e personagens simples integradas numa ruralidade sentida, ou mesmo saloios do entorno lisboeta. A preferência pelo género da paisagem constituía o modelo estético e temático na procura de uma "verdade nacional", passível de demonstrar a essência do carácter português na sua vertente ruralista, cujos panoramas se tornavam "verbos formuladores de identidades", não apenas um mero género estético (Mitchel, 2002).

O género paisagístico manteve-se diante de alterações do cenário político-económico na transição do século XIX para o XX, no rumo do persistente legado de Silva Porto, apontado como o instituidor de pintura de paisagem em Portugal e responsável por desenvolver o sentimento nacionalista na arte pictórica, então ensinado por Carlos Reis. O naturalismo vernacular, "pelo seu compromisso identitário no enaltecimento dos valores antropológicos de uma sociedade resistente à industrialização" (Silva, 2012:77), tornou-se um elemento de orgulho nacional.

Apesar do *triunfo do Naturalismo* que correspondia aos anseios de uma arte pretensamente portuguesa, a Pintura de História de teor academizante mantinha-se numa atitude de continuidade face à tradição pictórica oitocentista. Este género pictórico, que só viria a perder importância dos anos cinquenta do século XX em diante (Tavares, 2006), foi adotado por uma série de autores que veiculavam um código historicista portador de sentido nacionalista que reportava a *história pátria* do seu país e o correspondente imaginário de glorificação, consagrando a arte como culto cívico à Nação.

A Pintura de História era ainda considerada como o género artístico mais nobre por evocar o virtuosismo da ação humana nas suas vertentes patrióticas, com evidente apropriação dos temas heróicos e da iconografia mitológica. Numa época em que o país sucumbia perante um sentimento de decadência numa conjuntura adversa, tanto política como económica, o projecto de

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

reconstrução da nacionalidade do território apoiava-se, portanto, nas fontes historiográficas de um passado épico e monumental, ao mesmo tempo que utilizava a cenografia de grande escala na representação pictórica, estabelecendo um código em que o espectador se percebia parte integrante da História, contribuindo dessa forma para uma missão cívica, pedagógica e reunificadora do estado anímico de Portugal.

"No final de Oitocentos e princípio de Novecentos desenvolvia-se uma larga atividade de decoração em palácios públicos e privados" (França, 1990:194). Os ciclos e as campanhas de pintura multiplicavam-se e os elementos decorativos, vindos de uma tradição clássica e setecentista que o romantismo repusera em vigor, prolongavam-se em esquemas idênticos não acarretando significativa modificação de gosto. A representação de personagens e cenas da mitologia com sentido alegórico, com emolduramentos fantasistas abundavam. Conforme França (1990:313) "a implantação da República em 1910, não alterou as estruturas socioeconómicas da Nação nem as duma vivência estética oitocentista".

Neste contexto, além das proposições paisagistas de teor naturalista, Carlos Reis mostrou igualmente a sua habilidade pictural numa série de Pinturas de História de natureza alegórica e mitológica, respondendo a várias encomendas públicas e privadas, num período em que as intervenções decorativas e cenográficas aplicadas a luxuosas residências e palacetes se constituíram como uma forma de coleccionismo das elites associadas à ostentação de prosperidade.

3. A Pintura Alegórica e Mitológica de Carlos Reis — Intervenções de Pintura Decorativa

Como artista consagrado com uma faceta artística multiforme, admirável paisagista e retratista de grande sensibilidade, Carlos Reis recebeu várias encomendas públicas executando trabalhos de decoração pictórica de grandes dimensões aplicada à arquitectura, no Museu de Artilharia, Sala Vasco da Gama [entre 1903 e 1909]; na Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, Sala dos Actos [1905]; no Palace Hotel do Buçaco, na Sala de Leitura e Salão de Baile [1907]; no Paço Ducal de Vila Viçosa [1904 e 1908]; no Palácio Palmela; no Palácio Valle-Flor [entre 1910 e 1915]; no Palácio de São Bento [1935], entre outros, revelando um prodigioso dom artístico. Dada a vasta produção abordamos apenas alguns casos exemplificativos.

No Museu de Artilharia [denominado Museu Militar desde 1926] colaborou no programa de encomendas para a sua decoração, que fizeram deste o mais importante conjunto de pinturas dos fins do século XIX académico, sendo convidado a revestir as paredes da *Sala Vasco da Gama* com pinturas alusivas

Figura 4 · Carlos Reis, *Concílio dos Deuses — Vénus perante Júpiter e Mapa de Moçambique*, 1903. Óleo sobre tela, 267 x 956 cm. Acervo MML, Sala Vasco da Gama. © MML.
Figura 5 · Carlos Reis, *Sereias e Tritões acalmam as ondas*, 190.?. Óleo sobre tela, 267 x 520 cm. Acervo MML, Sala Vasco da Gama. © MML.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

a poemas épicos camonianos dos Lusíadas. O quadro *O Concílio dos Deuses — Mapa de Moçambique* [Figura 4], que cobre a parede principal, foi concebido para a projetada *Sala das Colónias*, pois a primitiva ideia seria decorar as paredes da sala com os mapas das colónias portuguesas (Catálogo do MA, 1910: 29). Porém, foi depois decidido dedicar a sala a Vasco da Gama, símbolo máximo da era dos Descobrimentos portugueses e da expansão marítima e comercial.

Conforme França (1996:43) esta tela seria de dupla autoria de Carlos Reis e do arquitecto Luigi Manini, também cenógrafo do Teatro Nacional de São Carlos, que pintou o mapa da província de Moçambique no centro da pintura além da grande tela que reveste o teto e que serviu também à seção portuguesa de terra e mar na exposição Universal de Paris de 1900, tendo sido oferecida ao Museu pelo Ministério das Obras Públicas em 1901: "Mas o tecto completa-se na grande parede do fundo em que Manini colaborou também, desenrolando, entre as figuras de Carlos Reis, um mapa de Moçambique".

À esquerda "figura-se uma audiencia solemne de Jupiter no Olympo. O senhor do Universo, sentado em uma poltrona dourada sobre um throno de nuvens escuta Vénus" (Catálogo do MA, 1910: 27) que, cercada pelas três Graças, Euphrosina, Thalia e Aglaia, suplica-lhe a favor dos portugueses, apontando as naus que se dirigem à Índia. França (2004: 197) considera a figura da Deusa "a mais bonita e alva carnação feminina do academismo nacional". No extremo oposto do quadro, no lado direito, a Fama coroa o escudo de armas de Portugal sustentada por três meninos.

A parede que lhe fica à esquerda é coberta pela tela *Sereias e Tritões Acalmam as Ondas* [Figura 5], representando a viagem para as Índias, em que as entidades mitológicas têm por missão aplacar as ondas por ordem de Neptuno, para facilitar a navegação às três naus comandadas por Vasco da Gama.

Na parede que fica à direita, Vasco da Gama é levado em triunfo pelo deus Neptuno numa concha puxada pelos hipocampos [cavalos-marinhos] [Figura 6], em triunfal passeio marítimo, entre Ninfas, Sereias e Tritões, que bracejam alegremente nas águas espumosas, os quais por ordem de Neptuno vão aplacando a tempestade.

Os intervalos das janelas na *Sala Vasco da Gama* são também revestidos por telas de menores dimensões [*Cupido*, *Caravelas a aproximarem-se do Cabo*, *Caravela a afastar-se do Cabo* — 267x83 cm/cada]. Numa das quais "*se vê o Adamastor colerico e espantado pela ousadia dos portuguezes, que elle vê dobrar o cabo das Tormentas até então desconhecido*" (Catálogo do MA, 1910: 29). O Adamastor [Figura 7] espreita das furnas da rocha, em "disforme e grandíssima estatura" vendo-os a dobrar o Cabo, depois denominado da Boa Esperança, até então

Figura 6 · Carlos Reis, *Vasco da Gama Transportado em Triunfo por Neptuno*, 1909. Óleo sobre tela, 267 x 457 cm. Acervo MML, Sala Vasco da Gama. © MML.
Figura 7 · Carlos Reis, *Adamastor*, 190.?. Óleo sobre tela, 267 x 205 cm. Acervo MML, Sala Vasco da Gama. © MML.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 8 · Carlos Reis, *Um Concerto ao Ar Livre no Séc. XV*, 1907. Palace Hotel do Buçaco. Fonte: https://nona.blogs.sapo.pt/por-terras-de-portugal-hotel-palace
Figura 9 · Carlos Reis, *A Primavera*. Teto da Sala Luís XV do Palácio de Valle-Flor. In Leal, 2014.
Figura 10 · Carlos Reis, *Alegoria à Pátria*, 1935. Óleo sobre tela, 315 x 228 cm. Museu da Assembleia da República, Palácio de São Bento. Fonte: https://museu.parlamento.pt/

nunca ultrapassado. Esta é uma figuração alegórica de Camões, de um dos gigantes mitológicos filhos da terra, na sua "postura medonha e má", que Júpiter venceu e jaz enterrado sob o promontório sul de África que marca o encontro dos oceanos Atlântico e Índico.

No Palace Hotel do Buçaco, os painéis decorativos na Sala de Leitura e no Grande Salão de Baile [Figura 8] são da autoria de Carlos Reis, obra que terminou em 1907. Para o Salão Nobre o artista pintou duas telas com cenas campestres — motivos florestais ao gosto pré-rafaelista *em trompe d'oeil* — enquadrando a lareira no centro da sala e duas portas envidraçadas emolduradas em arco pleno com figuração nas enjuntas. O grande friso decorativo corresponde ao timbre medievalizante, pontuado por personagens características, jograis, bobos e donzelas, que habitam uma floresta.

O edifício foi mandado construir entre 1888 e 1907 pelo rei D. Carlos I como pavilhão real de caça. É exemplar da moda arquitetónica da época conhecida por *Burgenromantik* [Romantismo Castelar], que cultivava uma ode nacionalista à Epopeia dos Descobrimentos Portugueses. Construído ao gosto ecléctico da época, revivalista e neomanuelino, abundantemente decorado com esculturas e pinturas encomendadas a mestres portugueses da viragem do século, tal como o Museu de Artilharia, insere-se num tipo de projecto denominado de *Edifício Monumental*.

No Palácio Valle-Flor, edifício em que as opções decorativas privilegiam os estilos franceses associados aos luxos contemporâneos, os tetos e as sobreportas foram pintados com trechos paisagistas e mitológicos obedecendo à temática comum, com flores e alegorias à música, tendo Carlos Reis participado na decoração mural entre 1910 e 1915.

Destacam-se várias pinturas decorativas no teto, em formato circular, em compartimentos do andar nobre. Exemplifica-se com uma sala decorada segundo o estilo Luís XV, ou Rocaille, que possui ao centro no teto uma tela da autoria do artista, emoldurada por um friso em gesso pintado de dourado, rodeada por ornamentações em *trompe l'oeil* [Figura 9]. Uma figura feminina semidesnuda, envolta em um magnífico panejamento e com uma coroa de rosas, toca guitarra enquanto seis putti brincam ao seu redor.

Outra obra de relevo na linha alegórica da obra de Carlos Reis encontra-se na Sala do Senado do Palácio de S. Bento. *Alegoria à Pátria* [Figura 10] foi uma pintura encomendada ao artista para figurar na parede da Presidência da Sala das Sessões da Câmara Corporativa do Palácio do Congresso. O processo de encomenda foi conduzido pelo Engenheiro-Delegado Leal de Faria, em 1934, da Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A composição pictórica construída em pirâmide ao jeito renascentista, representa cinco figuras femininas num espaço aquitetónico de interior com chão de pedra enxequetado (preto e branco com gregas rosa) que se abre para um exterior de paisagem. O quadro representa a Pátria recebendo as homenagens das Artes, das Ciências, do Comércio e da Indústria. No eixo central da composição, em plano recuado, uma figura feminina enverga uma toga clássica branca, com diadema dourado e coroa de louros sobre o cabelo. Segura na mão direita as armas portuguesas (brasão com as cinco quinas e seis castelos) e um ramo de oliveira na mão esquerda. Está sentada num trono de pedra elevado sobre três degraus, esculpido com motivos arquitectónicos de costas subidas funcionando visualmente como *drap d'honneur*, com a palavra PATRIA em baixo relevo simulado por *tromp l'oeil*, que enquadra simbolicamente a figura num adequado sistema formal.

Num plano mais próximo e de cada lado vêm-se duas figuras femininas em pé. À esquerda, a que se apresenta de costas com o elmo dourado na cabeça, empunha uma palma na mão direita e um pilo romano na mão esquerda — alegoria bélica correspondente à deusa grega Atena; a outra segura uma paleta com pincéis e compasso na mão esquerda — alegoria às Artes, Pintura e Arquitectura. À direita, a que tem o cabelo coroado de espigas com papoilas, empunha uma palma e uma flor na mão direita e carrega um molho de espigas debaixo do braço esquerdo — alegoria à Agricultura correspondente à deusa romana Ceres; a outra, inclinada para a frente, segura uma coroa de louros na mão esquerda com a menção de depô-la aos pés da figura central — alegoria à Vitória.

O Jornal *A Voz*, de 5 de Janeiro de 1935, comenta:

> *... Fica a soberba tela ante a majestosa mesa presidencial, no lugar outrora ocupado pelo retrato imponente de el-rei D. Carlos. Como se sabe, a antiga Câmara dos Pares tem um aspecto de boas linhas artísticas, certamente, mas um tanto pesado na cor e nos elementos decorativos. O quadro sucedâneo vai marcar ali uma nota viva de cor, de graça, de leveza, sem perturbar, todavia, as novas e harmoniosas linhas do conjunto* (Reis, 2006: 318)

Reflexões Finais

Carlos Reis distingue-se entre os artistas da chamada "segunda geração de naturalistas" tendo sido um dos pintores mais eminentes da viragem do século XIX para o XX. Consideramos uma tríplice visão temática no entendimento da sua obra: produtos ar-livistas com paisagens e cenas de costumes da vida rural sob uma essência romântica, retratos executados com uma virtuosa técnica realista, e pinturas murais de cariz decorativo.

No género paisagístico pintou cenas da vida quotidiana do povo português integrado em paisagens bucólicas, destacando-se pela sua capacidade para transmitir as luminosidades com um extraordinário sentido poético. Na área do retrato ficou reconhecido pela sensibilidade com que representava a realeza e a nobreza contemporânea, e a própria família, captando admiravelmente o requinte aristocrático e as feições, numa diversidade de tipos psicológicos.

Carlos Reis, que assegurou um ciclo estilístico na linha do projecto de Silva Porto, deixou um legado notável entendido no conjunto da sua obra marcadamente naturalista, mas também de teor decorativo e académico no que respeita às suas pinturas de iconografia alegórica e mitológica que desenvolveu sob encomenda para distintas entidades, na transição de Oitocentos para Novecentos e continuado nas primeiras décadas do século XX, que temos a oportunidade de apresentar.

A sua produção pictural, impregnada de um forte sentimento lusitano, apresenta naturalmente um diálogo entre os temas que tratou, num período conturbado da nossa História que ficou marcado pelo *Ultimatum* britânico, pela queda da monarquia e pela convulsão social e política que caracterizou a primeira República, correspondendo ao aparecimento de tendências artísticas que coabitaram com a ordem estética de uma elite burguesa pouco receptiva a *modernismos*.

Agradecimentos
A autora agradece ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) o apoio para este trabalho de investigação.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Catálogo do Museu de Artilharia [MA] (1910) 5ª Edição. Lisboa: Typographia Bayard.

Costa, Lucília Verdelho (2008) "Modernidade e Academismo: França, Espanha e Portugal, diálogo Cruzado" in *Revista de História da Arte* n° 5.

França, José-Augusto (1990) *A Arte em Portugal no século XIX*. Vol II. Venda Nova: Bertrand Editora.

França, José-Augusto (1996*) Museu Militar. Pintura e Escultura*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

França, José-Augusto (2004) *História da Arte em Portugal — O Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença.

Gonçalves, António Manuel (1963) *Carlos Reis, Director de Museus Nacionais*. Torres Novas: Separata de Nova Augusta, n.° 2.

Leal, Miguel Nuno Santos Montez (2014) *O Ressurgimento da Pintura Decorativa nos Interiores Palacianos Lisboetas: da Regeneração às Vésperas da República (1851-1910)*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, FCSH-UL.

Mitchell, William John Thomas (2002) *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.

Pamplona, Fernando de (1964) "No centenário de Carlos Reis: Retrospectiva da sua obra no Museu de Arte Contemporânea". In *Colóquio/Revista de Artes e Letras* N° 27. Fevereiro. Lisboa: FCG, 26-28.

Reis, Pedro Carlos (2006) *Carlos Reis*. Lisboa: ACD Edições.

Serrão, Vítor (2009) "Uma reflexão sobre a memória das imagens: Património

Histórico-artístico e Códigos de Identidade Nacional". In *Nação e Identidades: Portugal, os Portugueses e os Outros*. Lisboa: Caleidoscópio, 2009, 359-385.

Silva, Augusto Santos (1997) "O Povo Nos Seus Lugares". In *Palavras Para Um País: Estudos Incompletos Sobre o Século XIX Português*. 1.ª Edição. Oeiras: Celta,111-129.

Silva, Raquel Henriques da; Lapa, Pedro; Silveira, Maria de Aires (coord.) (1994) *Museu do Chiado: Arte Portuguesa 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu do Chiado.

Silva, Raquel Henriques da (2012) "Museu Nacional de Arte Contemporânea / Museu do Chiado — da fundação aos anos de 1960". In Asensio, Lira, Asenjo & Castro (Eds.) *SIAM. Series Iberoamericanas de Museologia*. Vol. 6, 77-88.

Tavares, Cristina de Sousa Azevedo (2006) *A Sociedade Nacional de Belas-Artes. Um Século de História e de Arte*. Vila Nova de Cerveira: Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira.

Nota biográfica

Maria José Marino Marcela Coelho é artista plástica e conservadora-restauradora de Pintura. Está a realizar o Doutoramento em Belas-Artes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com especialidade em Ciências da Arte e do Património. É Mestre em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea (2016) e Licenciada em Ciências da Arte (2013), também pela FBA-UL [http://www.belasartes.ulisboa.pt/]. As suas principais linhas de investigação são os materiais de produção pictórica, a Conservação e Restauro de Pintura, a História da Arte e a Museologia.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7638-7059

Email: coelho.mjm@gmail.com

Morada: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Afiliação no Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

El yeso como potencial plástico y expresivo en la obra de DeAlbacete

Plaster as a plastic and expressive potential in DeAlbacete's work

MARÍA JOSÉ ZANÓN CUENCA* & IMMA MENGUAL PÉREZ**

*AFILIAÇÃO: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, Avda. de Benidorm, s/n., 03590 Altea, Alicante, España

**AFILIAÇÃO: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, Avda. de Benidorm, s/n., 03590 Altea, Alicante, España

Resumen: El presente trabajo nos introduce en la obra del artista DeAlbacete, quien dignifica y eleva a categoría de obra de arte al yeso, tan denostado en la técnica del moldeado y vaciados hasta el comienzo del siglo XX. Con Rodin y sus moldes rápidos de acabado basto, pero gestualmente auténticos y vitales, se comenzó a considerar como pieza final y no como parte intermedia. En la contemporaneidad, cuando la creación ha derribado las fronteras de lo que debe o no debe ser considerado arte, artistas como DeAlbacete convierte sus vaciados en metáforas corpóreas de gran poder de sugestión y absoluta carnalidad.

Palabras clave: DeAlbacete / yeso / escultura.

Abstract: *This work introduces us to the work of the artist DeAlbacete, who dignifies and elevates plaster to the category of a work of art, so reviled in the moulding and casting technique until the beginning of the 20th century. With Rodin and his rough-finished, but gesturally authentic and vital quick moulds, he began to see them as final pieces and not as intermediate parts. In contemporary times, when creation has broken down the boundaries of what should or should not be considered art, artists like DeAlbacete turn their casts into corporeal metaphors with great power of suggestion and absolute carnality.*

Keywords: *DeAlbacete / plaster / sculpture.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introducción

A lo largo de la historia, los artistas se han sentido fuertemente atraídos por el cuerpo humano, tanto es así que la formación académica consideraba su estudio anatómico como imprescindible. Desde la prehistoria, las creaciones que contemplan el cuerpo han sido múltiples y variadas tanto en procedimientos como en técnicas y/o soportes matéricos, pero es en la contemporaneidad cuando la expresión artística se ha desatado mostrando una realidad poliédrica de multiposibilidades.

En el caso del artista Juan Fco. Martínez Gómez de Albacete (en adelante DeAlbacete) sobre el que versa este trabajo, traza un mapa corporal que bebe de *su* canon ideal y experimenta la tridimensionalidad escultórica a través del moldeado y del vaciado en yeso. A partir de esta primigenia práctica artística nuestro escultor consigue una impecable resolución formal de volúmenes, de espacios, de experiencias, de contrastes entre luz y sombras, que se traducen en un fiel registro de fragmentos del cuerpo humano, cuyas formas cóncavas, convexas y retorcidas rozan la abstracción, pero al mismo tiempo, la carnalidad más absoluta.

La depuración de su proceso convierte al inusual, frágil y, al mismo tiempo, condescendiente yeso en un material insigne, con múltiples posibilidades expresivas y que no forma parte solo de un proceso sino que se configura como resultado final, donde la pieza resultante se constituye en metáfora corpórea de una experiencia, con cada pliegue de la carne y de la piel convertido en geometría espacial, acercándose al concepto de *Lo Informe* de Bataille, que toma carta de naturaleza artística a través del fragmento, de la trasgresión de la forma preestablecida y canónica.

Vemos pues, que la obra de DeAlbacete tiene su origen en la dignificación del yeso que realizó previamente el maestro Auguste Rodin, quien consideró a este como producto/pieza final y no como parte intermedia del proceso de una obra, con singulares potenciales plásticos y expresivos.

2. Del principio y fin de un proceso calumniado

De Oriente a Occidente y desde pretéritas épocas, las distintas culturas han utilizado el yeso, con fines constructivos, creativos, decorativos y ornamentales, admitiendo muy diversos tratamientos, entre los que destacan el moldeado y vaciado del que se servían para obtener distintas formas, artísticas o no.

La práctica del moldeado directo, al natural sobre modelo vivo, procedimiento usual en la escultura contemporánea, fue una técnica muy extendida en los inicios del siglo XIX, procedimiento habitual relacionado con las máscaras

Figura 1 · DeAlbacete. Arco ancho. Yeso, pigmento y talco. Medidas variables.
Figura 2 · DeAlbacete. Tonco. Yeso, pigmento y talco. Medidas variables.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

funerarias, los vaciados académicos, científicos, de personalidades históricas. Una materia ligada a una técnica que no siempre tuvo la aceptación que profesa actualmente. Un arte, el del moldeado y vaciado en yeso, el arte de sacar moldes y reproducciones, designado en otros tiempos de infame, por ser injustamente mal valorado, como un trabajo sucio, indigno y deshonroso. Por ello, el arte del molde y la reproducción han sido convertidos en una infamia, un arte traidor para quien se atreviera a realizarlos, postulando la no consideración de la obra de arte a partir del molde y por ende la propia categorización de la técnica (Figura 1, Figura 2).

Pero poco a poco se reclama una renovación y revalorización, pues comprenderemos que el arte, y sobre todo la escultura, siguen evolucionado liberándose de impuestas limitaciones que hasta hoy no podían ser cuestionadas. Todo el mundo, más o menos, conoce o intuye cómo se talla sustractivamente la piedra o la madera, incluso la construcción de una obra en metal a través de la soldadura, porque son procesos ya socializados; pero son pocas las personas que comprenden el arte del molde con la importancia que supone desde su vertiente artística a nuestra contemporaneidad, en donde el juego dual de lo negativo y lo positivo, sus tipologías y sus procesos complejos no son entendidos como complemento de la creación, ni como un mecanismo sin más, sino como la obra en sí misma, como conjunto de procesos que posibilitan esa propia creación, valorándola y categorizándola como técnica artística actual (Martínez-Zanón, 2017).

Todos los artistas tenemos nuestra materia fetiche, simbólica, la cual albergará las integridades de nuestra creación, los verbos, pero también será receptáculo de las imperfecciones asociadas al acto creativo. En el caso de DeAlbacete, como artista conocedor de la forma del cuerpo humano, sobre todo del femenino, este elige el yeso como material que le permite, por sus características propias, ajustar aquellos planteamientos formales, volúmenes que el escultor precisa.

Las obras en yeso de DeAlbacete reproducen con extrema fidelidad la carne de gallina, los surcos y arrugas, y hasta los poros de la piel en un delicado proceso de registro que, además imprime vida a esos pedazos. El espectador sabe que dicha "piloerección", pertenece a un cuerpo que está obteniendo una emoción corporal intensa, básica, casi animal, en ese mismo momento en el que posamos la mirada en el fragmento copiado. Sinuosas piezas tridimensionales convertidas en pequeñas abstracciones del acontecer, donde la forma final vista alude a otras figuraciones mentales imaginadas por el espectador (Figura 3).

A diferencia de los moldeados del natural realizados en otros tiempos, que

Figura 3 · DeAlbacete. Yugulo.
Yeso, pigmento y talco.
Figura 4 · DeAlbacete. Yugulo.
Yeso, pigmento y talco.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · DeAlbacete. Gota Ilíaca. Yeso, pigmento y talco.
Figura 6 · DeAlbacete. Vacío. Yeso, pigmento y talco.

sí copiaban o reproducían con extrema fidelidad la naturaleza, objetos/imágenes que silentes, inertes, sin vida, sin expresión, nos situamos ante la producción escultórica de este artista y docente de la Facultad de Bellas Artes de Altea (UMH) y cuya obra se asienta en la formación de un oficio y un bagaje académico muy sólido.

Artista que recurre a la técnica escultórica del moldeado y vaciado como instrumento para poder expresar su personalidad. Formas geométricas, prismáticas, que sugieren movimiento, liviandad, objetos con ciertos rasgos que aluden lo antropomórfico, presencia de la materialidad a escala 1:1. Obras que, pese a no tener ninguna voluntad de mímesis, parten de un referente figurativo que deja clara su morfología aún buscando la sintetización de las formas con las que se manifiesta, las extrae de su contexto habitual para resituarlas en uno nuevo, en su propio universo individual, en su poética tridimensional (Figura 4).

Orografías de un cuerpo que en la propia blancura que le ofrece el yeso en sus creaciones, sumerge al ojo humano en una cierta poética misteriosa a la vez que en un contraste indescriptible de luces y sombras. Virtuosas esculturas/objetos donde, el más sutil de los volúmenes, pliegues y formas, cobra vida y donde todo en su conjunto parece crepitar al son de una poderosa quietud.

Una quietud elegida y encuadrada que obliga al espectador a mirar lo que el artista desea que sea mirado, en la disposición y la distancia por él elegidas. Nosotros, como espectadores, en nuestro deleite obviamos la sutil manipulación expositiva cuya finalidad es el deleite estético de la forma.

Pequeños módulos de formas, aparentemente orgánicas que nos recuerdan a las *tassellas*, piezas pequeñas y numerosas que recogen las superficies, recovecos y envolturas simples o complejas de un molde rígido y que, como experto en este procedimiento del moldeado, DeAlbacete domina a la perfección, usando estos recursos para dar mayor expresividad a sus sentimientos y emociones íntimas, a su mundo interior. Pequeños espacios donde DeAlbacete conforma la subjetividad de sus vivencias. Pequeños, blancos y solitarios fragmentos en que se proyecta la persona, el artista, cada uno buscando el otro fragmento al que unirse, pequeñas partes de un mundo fragmentado que cobra vida adquiriendo cada una de las partes su propia identidad.

Un "locus" donde no hay manos, ni pies, ni cabeza; donde el sujeto ha sido reemplazado por el fragmento, como si a partir de éste se pudiera reconstruir una nueva vida y una nueva identidad que liberar (Figura 5).

Calabrese hace una diferenciación clara entre el "detalle" y el "fragmento", definiendo a este último como un elemento con entidad propia que no precisa de la presencia de la "totalidad" para ser definido. Se muestra como

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

algo independiente, y no como fruto de una acción de un sujeto (Calabresse, 1989:89).

Por su parte, García Cortés establece que "El fragmento se convierte en el punto de partida de una reconstrucción material por parte del espectador. El fragmento incita a proseguir, invita a investigar, a completar el abanico de hipótesis y de posibilidades que ofrece. Provoca la imaginación, ejerce una atracción indudable, convierte al espectador o al lector en creador" (G. Cortés, 1996).

Se trata de obras metafóricas donde el cuerpo humano se objetualiza y este objeto/materia se humaniza adquiriendo sentidos y sensaciones humanas; creaciones tridimensionales de clara influencia Duchampiana con las que, mediante el empleo del moldeado directo sobre el cuerpo, conjuga el juego de lo positivo y lo negativo, la forma y contraforma, lo cóncavo y lo convexo, el molde y su original, y en las que DeAlbacete sabe extraer de esta práctica artística, las máximas cualidades plásticas y estéticas, convirtiendo los resultados en objetos artísticos por sí mismos. Una técnica, una materia, que le permiten jugar a la ambigüedad, con la sugerencia, con la imaginación del espectador.

Deslocaliza los fragmentos hasta convertirlos en piezas bellas *per se* que obligan al espectador a realizar un ejercicio de búsqueda para volver a colocar la parte en su todo. Como un *voyeur*-espectador o un fotógrafo con su ojo-objetivo tal como hiciera Helmut Newton quien retrataba la perfección en inaccesibles modelos a los que colmar de miradas y deseos (Figura 6).

Conclusiones

Una técnica, un material cuestionados que, históricamente, tal vez por su perdurabilidad en el tiempo, o que, debido entre otras cosas a su condición de copias, vieron depreciado su valor ya a finales del siglo XIX y principios del XX. Este arte *enajenado* ha sido considerado como medio, el primer estadio de una obra, hacia lo transitorio y secundario, pero que la contemporaneidad le ha aportado un valor relevante como obra final, de infinitas posibilidades.

Al igual que para artistas como Auguste Rodin o Jacques Lipchitz, en la obra del joven DeAlbacete el empleo del yeso y la técnica del moldeado y vaciado del natural es fundamental en su práctica artística habitual. No se trata de algo anecdótico, sino toda una filosofía de cómo proceder ante ambos dos, para conformarlos después a su propia manera, para componer su propio lenguaje fragmentario convertido en un elemento de mayor posibilidad de imaginación y estimulación de la inteligencia interpretativa. Cada una de las piezas en yeso que aquí hemos presentado, esconde en sí misma un rico mundo de detalles que las hace únicas y que en su disfrute nos induce a aislarnos de todo.

Referencias
Calabresse, Omar (1989) *La era Neobarroca*. Madrid: Cátedra. ISBN: 978-84-376-0863-1.
Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques; Vigarello, Georges (2006) *Historia del Cuerpo*. Madrid: Taurus. ISBN: 978-84-306-0598-9.
G. Cortés, J. Miguel (1996) *El cuerpo mutilado. La angustia de Muerte en el Arte*. Valencia: Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
Martínez, Juan F.; Zanón, María J. (2017) "Categorización del moldeado y vaciado artístico. El desvanecimiento del arte infame a partir del proceso creativo de Auguste Rodin". *Tsantsa Revista de investigaciones artísticas*. ISSN:1390-8448 e-ISSN:1390-8448. Núm. 5: 59-66.
Ramírez, Juan Antonio (2003) *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-7844-631-5.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Notas biográficas

JUAN FCO. MARTÍNEZ GÓMEZ DE ALBACETE (AKA DeAlbacete) es artista plástico y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández de Elche (España), dirige el Área de Escultura. Es miembro del grupo de investigación consolidado FIDEX — Figuras del Exceso, Políticas del Cuerpo donde desarrolla su línea personal de investigación alrededor de las técnicas y procedimientos artísticos en la creación de cuerpos e identidades fragmentarias y en torno al binomio positivo/negativo del cuerpo y la identidad (sexo, género y sexualidad).
Email: juan.martinezg@umh.es
Morada: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte, Avda. de Benidorm, s/n, 03590 Altea, Alicante, España.

MARÍA JOSÉ ZANÓN CUENCA es artista plástica, profesora y Vicedecana de Infraestructuras en la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández de Elche (España). Es miembro del grupo de investigación consolidado FIDEX — Figuras del Exceso, Políticas del Cuerpo donde desarrolla su línea personal de investigación alrededor de la materialización de las pulsiones en la creación artística. Técnicas y procedimientos aplicados al campo de la creación escultórica.
Email: mj.zanon@umh.es
Morada: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte, Avda. de Benidorm, s/n, 03590 Altea, Alicante, España.

IMMA MENGUAL PÉREZ es artista plástica y profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández de Elche (España). Es miembro del grupo de investigación consolidado FIDEX — Figuras del Exceso, Políticas del Cuerpo donde desarrolla su línea personal de investigación alrededor de las gráficas mentales en seres fuera de norma. Conceptualiza y genera su obra cruzando continuamente la delgada línea espacio-temporal de la *normalidad*, atrayendo sus discursos hacia los límites que impone la sociedad de la apariencia y las normas, adentrándose en el microcosmos doméstico donde los rituales ayudan a perpetuar modelos, roles y estereotipos
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7760-9522
Email: imengual@umh.es
Morada: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte, Avda. de Benidorm, s/n, 03590 Altea, Alicante, España.

Margarida Reis e os fios das escritas do sol e da lua

Margarida Reis and the threads of sun and moon's writing

MANUELA BRONZE

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Departamento de Teatro, Rua da Alegria, 503, 4000-045, Porto, Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Resumo: Este artigo aborda a análise da obra de Margarida Reis, nas diversas séries de trabalhos expostos em galeria. Uma abordagem à luz dos elementos estruturantes da linguagem plástica, refletindo sobre a tradução semântica de particularidades reconhecíveis nas escolhas matéricas e processuais que determinam as poéticas dos seus trabalhos, face ao desafio de transposição da linguagem têxtil no panorama da contemporaneidade.

Palavras chave: matéria / tradição / linguagem / identidade.

Abstract: *This article deals with the analysis of Margarida Reis's work, in the various series of pieces exhibited in art galleries. It's an approach concerning the structuring elements of visual language and reflecting on recognizable particularities regarding the semantic translation of material and procedural choices that lay down on their poetics, facing the challenge of transposing the textile language in the contemporary art panorama.*

Keywords: *materials / tradition / language / identity.*

Submetido: 17/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

Margarida Reis (1933) é detentora de uma prática baseada no conhecimento das técnicas de tapeçaria e de bordado, apreendidas nos antigos programas da Escola Aurélia de Sousa e da Escola de Artística Soares dos Reis do Porto e nos cursos de formação autónoma, na Universidade do Minho e em outras instituições. Mais tarde, docente na escola onde se formou, será ainda autora de programas de tecelagem e tapeçaria para vários níveis de ensino. Separada da atividade letiva, deixa de adiar a pulsão criativa que a levara a participar esporadicamente em algumas exposições coletivas e estabelece, para si própria, um programa de trabalho resgatado da tradição nortenha portuguesa, para apresentar, enquanto bolseira da Fundação Gulbenkian *A Linguagem Amorosa dos Têxteis*, título da sua primeira individual, na Galeria da Cooperativa Árvore no Porto, em 1995. Mais tarde, em 2002, apresenta *Em busca do Silêncio à Procura do Mar* (2002), no mesmo espaço, e *Em busca do Silêncio* (2013), como artista convidada na Bienal Contextile, no Paço dos Duques em Guimarães. *Escritas do Sol* (2015), na Galeria Municipal de Matosinhos, é a sua mais recente mostra individual.

Através de uma aproximação hermenêutica a obras concretas explora-se o repertório de um desenho intrigante de *escritas não esclarecidas* (assim por ela denominadas), a expansão amarela do crochet, o ondular tecido em azul e a emergência de malmequeres, entre trama e teia. A preferência por determinadas matérias, cores e tonalidades traduzem poéticas singulares que se abrigam e configuram como parte integrante e não decorativa, no próprio modo de as expor.

Na realidade, devido ao seu extraordinário poder de comunicação, o têxtil é um meio tornado linguagem para se relacionar com o ser humano, globalmente e através das mais diversas culturas. Para o panorama da denominada Arte Têxtil, contribuem as linguagens e modos de apresentação que conferem à fibra têxtil, ao vestuário e aos tecidos um processo de deslocamento que os coloca como objetos nas mais diversas agendas: questões de género, colonização, ambiente, identidade, tradição e outras.

2. Separando fios

O que tenho, entre as mãos e o olhar, são algumas das obras de Margarida Reis (MR) que estiveram entre as suas próprias mãos, durante um tempo de labor muito largo até que ela as pudesse apresentar. Com um repertório particular de signos, o seu discurso plástico preenche uma série de camadas onde, por vezes, uma caligrafia outra surpreende ao desafiar a luz, na relação binária que a matéria gera entre o suporte e as linhas que o bordam. MR explora as subtis diferenças que emergem do processo ritualístico e quotidiano do tecer e do bordar,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

enquanto legado tradicional (Figura 1), sobretudo, em referência ao norte de Portugal, a partir da natureza dos procedimentos e materialidades nos processos criativos do têxtil e da sua própria natureza, conferindo-lhes um devir que as emancipa da esfera do doméstico e do utilitário, assim instaurando o seu próprio posicionamento. Os trabalhos revelam depuramento e minucia na justa medida em que "(...) el detalle no quiere el poder: un detalle no se opone a otros y puede haber tantos detalles como viajes de pensamiento. El detalle no satura lo visible, sino que lo abre. No pretende decir lo que hay que pensar, sino dar que pensar (...) " (Savater, 2018). Esta abordagem detém-se para perscrutar e refletir sobre os elementos em si, as suas articulações e as suas particularidades na tradução semântica reconhecível nas propostas da autora.

2.1 Volume

Desde logo, à primeira vista e olhando os trabalhos, a escala finta a perceção de que o bordado seja algo que nasce nos interstícios de um pedaço de tecido. Coisa de pequena dimensão, que o regaço acolhe no movimento da linha, da agulha, dos dedos e do bastidor e que, mais tarde, nas arcas, se guardarão até ao casar.

É, precisamente, essa grande escala das obras em suas caixas transparentes que estabelece uma afirmação, inaugurando, na ausência de intimidade, a conectividade entre o têxtil e a criatividade resultante da pesquisa sobre aspetos da identidade artesanal tradicional do bordado minhoto, entre o litoral e o interior, conquanto a identidade cultural seja um conceito evasivo e, mais tarde, noutra série de trabalhos, uma outra linguagem, mais peculiar e mais codificada nos mostre as suas histórias do Sol e da Lua.

Todavia, essa escala instaura, no modo como é enquadrada e emoldurada, nas caixas de acrílico transparente, a transposição para uma dimensão sacral e cerimonial do bragal (enxoval; roupa branca de casa; pano grosso usado para produzir bragas) ou do mais íntimo voto de compromisso amoroso dos "lenços de namorados" ou, definitivamente, aquela leitura que resgata um lugar por direito da própria obra.

É, também, por via do paradoxo entre a grandeza da escala e o resguardo da preciosidade, que o olhar é levado à curiosidade atenta. Como se estivéssemos perante um relicário. O volume de cada obra impõe-se como elemento estrutural da linguagem minuciosa e da fragilidade de cada peça.

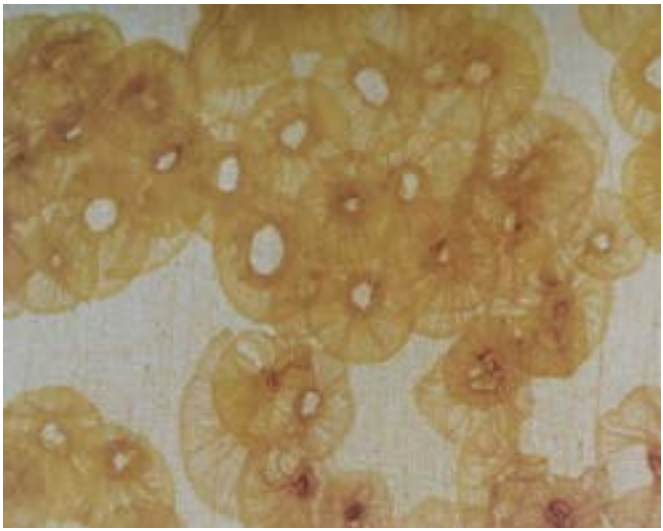
2.2 Matéria

Na verdade, a ideia de relicário, afasta-nos da plenitude da experiência estética, porque perdemos a possibilidade milenar de combinação entre visual e táctil, tão intrínseca ao têxtil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Margarida Reis, O Canto,
(pormenor), 1995, bordado: linho, seda (72x94).
Fonte: própria_catálogo — A LINGUAGEM
AMOROSA DO TEXTIL

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7



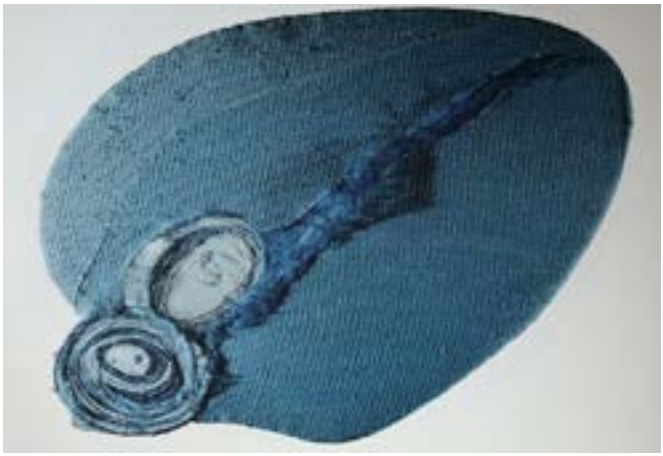


Figura 2 · Margarida Reis, Bela veste-se de malmequeres, (pormenor), 2015, Tecelagem, sobreposição: linho, cristais, acrílico (175x200x35)
Figura 3 · Eu e aminha mãe, 1995, Gobelin, bordado: linho, seda, organza, cristais (90x90x10) Fonte: própria-catálogo — Escritas do Sol

Uma preferência acentuada pelo linho e pela seda, não exclui algumas matérias têxteis sintéticas, combinando-as até. Em cada uma delas MR explora possibilidades mais ou menos convencionais que se adaptam à natureza da matéria prima, deixando que ela afirme ora uma certa rigidez, ora a sua maleabilidade (Figura 2 e Figura 3). É neste compromisso que ela confere ao linho, tecido ao arrepio do convencional, a projeção volumétrica da trama que se salienta num ritmo diverso do da tela tecida(a qual esteve na origem da urdidura). Uma trama que a cada passo, se enrola como um malmequer e muitos malmequeres, entre os regos da seara madura.

Outras obras, na translucidez da organza recebem escritas em fios de ouro, de prata e de seda, minúsculos cristais e lantejoulas iridescentes, sobreposições de tecidos transparentes e opacos.

2.3 Superfície

Os seus suportes têxteis não são meras bases matéricas sobre as quais meios como os fios de algodão, seda ou linho, cristais de vidro e lantejoulas são aplicados, são também parte de, tal como a carta celeste e as suas constelações. Realmente, frágeis e delicados, contudo, disponíveis aos grafismos e a uma espécie de caligrafia muito pessoal que a autora engendra num diálogo cósmico.

Por isso, se a maioria das telas têxteis se baseia no princípio da repetição de padrões, conseguidos entre os fios lançados nas ortogonais de um tear, através da teia e da trama, por vezes, essa superfície não será neutra como um suporte, mas sim um plano de compromisso para a deslocação de uma linha desenhada em bordado.

Sobre organza de seda (Figura 4), o bordado apresenta uma disposição que pode considerar-se regular, ainda que variável. Ocasionalmente, entre voltas de fios da mesma gama de cor e os fios metálicos acontecem momentos cintilantes, em contraponto com a tela baça e translúcida. Porventura, este sabor aparentemente exótico e orientalizante é algo que nos remete, também, para aquelas misturas óticas das impressivas superfícies pontilhistas, no absurdo dessa proposição que pretende o desprezo figural na permanência desenhada dos fios, como se fosse da manifestação de uma tendência abstratizante de representação da natureza que se tratasse; uma constante, aliás, na linguagem desta artista.

A superfície, por ser o elemento estrutural da linguagem gráfica, considera-se em duas dimensões, o comprimento e a largura, mas MR introduz uma variação no tecer do linho, transformando a superfície que resultaria plana em texturas salientes que, por princípio da mutação de estado se resolvem, numa

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

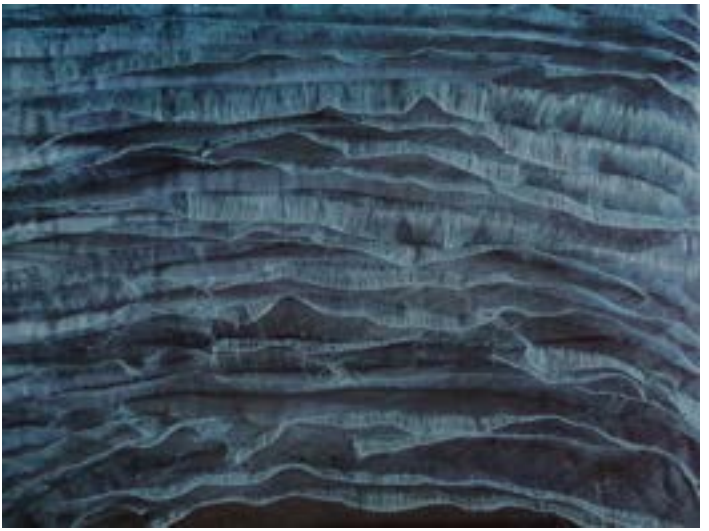


Figura 4 · Margarida Reis, Escritas não Esclarecidas, (pormenor), 2015, Bordado: seda, fios metalizados, cristais, acrílico (72x94). Fonte: própria-catálogo — Escritas do Sol
Figura 5 · Margarida Reis, Esplendor(pormenor), 1995, Tecelagem, sobreposição, bordado: linho, seda, organza, cristais, acrílico (140x190x25). Fonte: própria-catálogo — Em busca do silêncio à procura do mar

ocorrência que é um assomo tridimensional, como em *Esplendor* (Figura 5) ou em *Bela, veste-se de Malmequeres*.

Talvez, a capacidade de discernir a relação entre repetição e variação seja a base da nossa sedução pela matéria têxtil, a qual nos ajuda a avaliar a substância do pormenor, tanto nos objectos têxteis de uso comum como na arte, enquanto veículo estético perfeito.

2.4 Cor

A caracterização da superfície, em termos cromáticos tonais e de claro-escuro, é virtualmente infinita, quer pela cor que é própria ao fio e ao tecido, quer pelo efeito da luz, sendo um constante exercício no vocabulário visual, praticamente, monocromático destes trabalhos.

No limite, o uso da cor ou da tonalidade é um atributo da matéria, a pequena grande dimensão para a leitura dos elementos que nos remetem para uma possível ideia de terra, de água, de sol, de lua e de universo, enfim, definidos entre azul e amarelo, na percepção das infinitas gamas e catassolados, "pois cada atributo de que a matéria é privada faz crescer o intervalo entre a representação e o objeto" (Bergson, 2006: 38). Algo imprevisível e estimulante que desperta os sistemas visuais do observador. "Amarelo e azul, nomeadamente, possuem diferentes tensões — de avançar ou de recuar" (Kandinsky, 1970: *65*), o amarelo indicia luz (Figura 6) e expande-se para além do próprio plano; o azul indicia espiritualidade e joga no plano a sua própria substância, acentuada por tonalidades de manchas passivas, definidas por perímetros curvilíneos.

Mais do que o bordado, um dos detalhes destas superfícies é, portanto, a cor. Como nota José Luis Porfírio, "Margarida Reis passou à evocação da noite e do mar, para agora assumir o Sol, quer nas penumbras azuis do antemanhã (...), quer no violento esplendor da luz fragmentada em seus raios sobre a terra (...)" (Porfírio, 2015) ou seja, uma evolução que parte do plano para uma necessidade interior vai dar lugar à afirmação de uma superfície nascente.

2.5 Ponto e Linha

Enquanto elemento mínimo estrutural da linguagem gráfica e plástica, o ponto é por natureza silencioso, apenas sendo significativa a sua acção comunitária em conjunto com outros pontos e, se a linha é um elemento marcadamente extensivo, onde o comprimento predomina sobre a sua largura, aí está o devir da sua forma excêntrica. Em circunstâncias excepcionais, podem considerar-se outras dimensões não convencionais da linha, como a largura e eventualmente o volume. Ou ainda a criação de malhas regulares regulares e variáveis,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 6 · Margarida Reis, Despertar, 2015, Tecelagem: linho, bordado: linho, cristais, acrílico (150x195x20). Fonte: própria-catálogo — Escritas do Sol

irregulares ou mistas como no tricot de *Alvorada,* "uma conjugação da soma de todas estas ressonâncias" (Kandinsky, 1970:46).

Uma atenção especial é devida aos pontos de bordado, uma vez que o ponto, *símbolo de interrupção* (Kandinsky) uma vez materializado no fio/ linha, enfiado em agulha ou estendido no tear, tende a progredir quando atravessa o tecido e se exprime em pequenos movimentos e ritmos, direções e tensões e constitui-se como elenco de técnicas a que chamamos pontos de bordar, nomeadamente, ponto enrolado, ponto atrás, ponto a cheio e ponto a matiz.

Assim, os grafismos na textura do crochet, nas teias e tramas do tecer e nos bordados traduzem um laborioso processo que explora, sobretudo, a relação entre as *letras vagabundas* (como lhes chama a própria Margarida) do texto e o têxtil, numa combinação de impulsos ativos e passivos. Destas combinações autónomas que se aparentam a carateres, eventualmente de natureza simbólica, nada podemos inferir, não obstante o facto de, na ação recíproca com a sua identidade própria, nos proporem uma composição abstratizante consubstanciada no suporte têxtil.

3. Enrolando fios

> *Chegou a costureira, pegou do pano, pegou da agulha, pegou da linha, enfiou a linha na agulha, e entrou a coser. Uma e outra iam andando orgulhosas, pelo pano adiante, que era a melhor das sedas, entre os dedos da costureira, ágeis como os galgos de Diana — para dar a isto uma cor poética* (Assis, 1994).

Tradicionalmente situada nas margens da cena artística e do artesanal, diria que a *arte têxtil* reivindicará o poder dos seus objetos, não pelas matérias e ou técnicas em que se expressa, mas sim pela força da linguagem das suas obras. Certo é que no discurso de identidade, o estigma da sua estreita associação com a mulher, na esfera do decorativo e do doméstico, tem tendido a consignar-lhe um baixo estatuto, mero posicionamento de segunda fila no fazer artístico, pese embora o papel significativo que a manufatura têxtil tem garantido ao poder das nações e à memória dos povos ao longo da História. Contudo, os artistas, eles próprios, já há muito reconheceram o rico potencial dos panos e dos fios como meio e metáfora, na tensão entre o individual e o social, a identidade e o anonimato, o desejo e a realidade.

Apreciando a pesquisa espontânea entre a estrutura de um tecido e o nível do pontear de uma fibra, temos a perceção total de uma obra através do elevado grau de pormenores, tais como cor, padrão ou bordado expressos em códigos de uma linguagem poética muito pessoal e singular.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Em suma, analisando a obra de Margarida Reis, o meu olhar evoca três personalidades bem diversas: Lessage, Magdalena Abakanovic e Anni Albers pelo que de seminal e peculiar nos aporta cada uma delas. Em Lessage a capacidade subtil de projeção do bordado tradicional em algo divertido, interessante e surpreendente, através de uma técnica de excelência. Em Abakanovic, na organicidade das propostas das suas tapeçarias, expandidas em esculturas flexíveis que, superando as limitações tradicionais, transformaram o tecer em algo pictural ou, melhor dizendo, se projetaram numa 3ª dimensão e, assumindo um compromisso com a abstração, se transcenderam para objetos artísticos no estado puro. Em Anni Albers, no devir dos seus *pictorial textiles,* pelos desafios a que se propôs na tecelagem e na experiência de tecer substâncias incomuns. Assim, as obras de MR são cheias de personalidade e significados improvisados e, talvez, mais surpreendentemente onde a hipótese da ostentação da destreza técnica existente, parece anular-se na suas formas tão depuradas.

Agradecimentos
A autora agradece ao Centro de Investigação i2ADS o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Assis, Machado de. (1994) "Um apólogo". In Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II

Bergson, H. (2006) "Matéria e Memória", São Paulo: Martins Fontes

Fernández-Savater, A. (2018) https://www.eldiario.es/interferencias/pensamiento-esterotipos_132_1835236.html, [Consult. 2018, novembro 16]

Kandinsky, W. (1970) "Ponto, Linha, Plano." Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0566-4

Porfírio, J.L. (2015) "Explosão Imóvel." Catálogo/ exposição-Escritas do Sol, Galeria Municipal, Matosinhos, DL 392911/15

Nota biográfica

Manuela Bronze é artista plástica e figurinista, professora na Escola superior de Música e Artes do Espetáculo. Doutorada em Prática Artística Contemporânea pela Universidade debelas Artes de Pontevedra, Universidade de Vigo, coordena a Área de Figurino no Departamento de Teatro da ESMAE e o Mestrado em Artes Cénicas. As suas principais linhas de investigação são a Figurino, Memória e Têxteis.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6477-2670
Email: manuela.bronze@gmail.com
Morada: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE)
Rua da Alegria, 503
4000-045, Porto, Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Ana Gallardo: De objetos apropiados, mudanzas perpetuas y otras orfandades

Ana Gallardo: About appropriate objects, perpetual movings and other orphaned issues

SILVINA VALESINI

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes, Instituto de Investigación y Enseñanza del Arte Argentino y Americano. 8 nº 1326, 1º piso. CP 1900, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Resumen: Este trabajo propone un acercamiento a algunas obras de la artista argentina Ana Gallardo en las que muebles y objetos de uso habitual en el espacio doméstico aparecen desfuncionalizados, para aludir a fragmentos de su propia biografía. Se enfatizan las estrategias poético-performativas que configuran el rasgo distintivo de los modos de hacer de Gallardo, que operan en estas producciones como ejercicios de sanación y reivindicación de la memoria personal.

Palabras clave: arte contemporáneo / giro performativo / gesto.

Abstract: *This work attempts an approach to some pieces by the Argentine artist Ana Gallardo in which furniture and objects of regular use in the domestic space appear defunctionalized, to refer to fragments of her own biography. The poetic-performative strategies that make up the distinctive feature of Gallardo's ways of doing are emphasized, which operate in these productions as healing and claim of personal memory exercises.*

Keywords: *contemporary art / performative turn / gesture.*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introducción

Enmarcado en el proyecto de investigación 11/B383 *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de espacios, cuerpos y objetos puestos en acto*, de la Universidad Nacional de La Plata, este trabajo indaga en los componentes poético performativos que constituyen los pilares de la producción de la artista argentina Ana Gallardo (Rosario, Santa Fe, 1958). Sin embargo, nuestro primer acercamiento a su obra tuvo lugar en el marco de un trabajo de investigación anterior, que abordó el rol del espectador en las instalaciones latinoamericanas, a partir de lo que dimos en llamar las *poéticas del cuerpo ausente*. Esta perspectiva permitió bucear en algunos modos de hacer, y reconocer estrategias enunciativas recurrentes en las prácticas transitables de los artistas de esta parte del mundo durante las últimas dos décadas.

Una de estas estrategias fue identificada como la del *extrañamiento del espacio cotidiano*, un eje en que se fueron alojando aquellas producciones que asumen las formas del espacio doméstico negado o desfuncionalizado, a modo de metáfora de los efectos que las distintas formas de violencias políticas y sociales imprimen en la vida de las personas. Este rastreo permitió conformar un corpus de instalaciones que reconfiguran y resignifican el interior doméstico a través de recursos que producen un enrarecimiento del espacio del hogar, cuya apropiación fáctica y su uso aparecen imposibilitados al espectador que las transita. Pero que sin embargo lo ponen de cara a una forma de experiencia particular: la que hace coincidir su espacio vivencial con un espacio plástico devenido escénico, en el que su cuerpo *presente* (sin dudas el rasgo diferencial de estas prácticas) convive con otras presencias intuidas, veladas, omitidas: la de aquellos cuerpos vulnerados, invisibilizados, desaparecidos (Valesini, 2020: 92).

Otro de los ejes considerados se construyó en torno al denominado giro performativo de las artes, en el que se alojan aquellas obras capaces de activar el rasgo de performatividad que las instalaciones mantienen latente, en tanto funcionan como un laboratorio para la experimentación de la espacialidad y propician una relación novedosa entre el cuerpo del espectador y su entorno (Alberganti, 2013:8). Este eje sin duda es un antecedente significativo del trabajo actual, en el que la presencia de los cuerpos y la acción como gesto significativo operan tensionando el concepto de representación. Y donde la obra entendida como proceso extiende y complejiza sus alcances tanto en las condiciones de producción como en instancias de recepción.

Y es precisamente en la confluencia de los dos ejes señalados donde podemos inscribir las producciones de Ana Gallardo. Obras que –tal como ella misma describe– están hechas con casi nada, o más bien con todo lo que está a su

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Ana Gallardo. *Patrimonio* (2003), Vista parcial de la instalación en Galería A. Sendros, Buenos Aires. Fuente: https://www.ruthbenzacar.com/artistas/ana-gallardo/#lg=1&slide=15

Figura 2 · Ana Gallardo. *Patrimonio* (2003). Vista parcial de la instalación en Galería A. Sendros, Buenos Aires. Fuente: https://www.arte-sur.org/artists/ana-gallardo

alrededor en un momento dado. Y que, independientemente de la forma que asuman, aparecen definidas por "su carácter de acto más que de objeto [y por] la manera en que se presentan como propósitos y resoluciones " (Aguado en AA.VV., 2016:20).

2. Impresiones sobre una mudanza perpetua

A finales de los años noventa, dejando atrás un período inicial de formación como pintora, Gallardo, comienza a poner de manifiesto un repertorio de preocupaciones estéticas que se propagan más allá del plano bidimensional para vincularse con la práctica escultórica y espacial. Utiliza a partir de entonces objetos precarios extraídos del ámbito cotidiano a los que apela para enfatizar una trama fuertemente conceptual en la que emergen múltiples referencias a su mundo afectivo, sus vivencias y experiencias cotidianas, así como a sus vínculos con los otros.

Atendiendo al primero de los ejes mencionados más arriba, llegamos inicialmente a *Patrimonio* (Figura 1), una instalación presentada en 2003 en la galería Alberto Sendrós de la ciudad de Buenos Aires. Un enorme acumulación de muebles y objetos de uso cotidiano –colchones, toallas, cuchillos, alfombras, libros, discos, una bicicleta, algunas sillas–, sujetados al muro con cinta adhesiva de papel, de fácil desprendimiento (conocida con múltiples nombres según el contexto: cinta de enmascarar, masking tape, cinta de carrocero, cinta de pintor, cinta adhesiva protectora, tirro, pegote, entre otros). Un amasijo de objetos que apenas alcanzamos a entrever entre la urdimbre de la cinta, pero que podemos reconocer en la pared aledaña profusamente representados en forma realista en grafito, carbonilla y acuarela sobre papel, en una sucesión repetida y casi obsesiva. Una repetición de estudios o bocetos (Figura 2 y Figura 3) –sujetos al muro con la misma cinta– que parece revelar una necesidad de comprenderlos en sus menores detalles, o conservarlos como rastros o vestigios de un tiempo anterior. Unos objetos y un tiempo igualmente dignos de ser atesorados, pero cuya importancia aparece cuestionada por el precario procedimiento de montaje.

Unos auriculares que emergen del bulto informe nos permiten escuchar la voz de la propia artista cantando *a capella* el bolero *Cómo voy a vender*, de la cantante mexicana Paquita la del Barrio, cuya letra nos habla de una mujer que rechaza la idea de desprenderse de las pertenencias que le quedaron del hombre que la abandonó, por considerar que son lo único valioso que ha quedado de aquel amor. Así la obra juega con una doble lectura, la de unas imágenes austeras y potentes en su sencillez y un audio que sobreactúa los sentimientos

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

de dolor y de pérdida, con estrofas que desgranan, en un registro que roza el absurdo:

> *Cómo voy a vender*
> *la silla donde siempre descansaba,*
> *la cama donde a diario se dormía,*
> *la almohada donde a veces me soñaba.*
>
> *Cómo voy a vender*
> *la ropa que a su cuerpo acariciaba*
> *la jaula y el canario que compró,*
> *la alfombra que conserva sus pisadas.*

A pesar de la densidad y la elocuencia de las materialidades austeras y las formas rotundas –donde parece prevalecer el gesto de tachar o negar, pero también de conservar, asegurar y poner a resguardo–, la artista identifica un costado humorístico en la pieza, una capacidad de reírse de sí misma, presentando en clave de telenovela sus desventuras amorosas pasadas. El artista argentino Jorge Macchi se interroga por los alcances reales de estos gestos, advirtiendo que:

> *(...) dirigen la mirada hacia algo invisible que está más allá de los objetos, más allá de la posesión de esos objetos. La representación y la aglomeración y sujeción de objetos no es un rito mágico para poseerlos. Antes, es un rito para que no se vayan. Yo creo que los objetos están ahí para demostrar la fugacidad de todo lo que pertenece a lo humano.* (Macchi en Gallardo, 2003: s/p).

La repetición del gesto perturbador de sujetar una y otra vez con cinta adhesiva de papel en producciones posteriores de Gallardo, –algunas de ellas de sitio específico–, recrean esa atmósfera de mudanza perpetua que parece devenir espectral, y que marca un pasaje entre la necesidad íntima y afectiva de atesorar las cosas heredadas, hacia una apropiación excesiva e intuitiva de los objetos que encuentra en los espacios que ocupan sus obras en forma eventual, como una suerte de caja de herramientas con la que re-construir aquello que nunca tuvo o que perdió. Así podemos mencionar otras obras tales como *Fragmentos para una niña triste* (2008), presentada en Le 19 CRAC (Centre Regional d'Art Contemporaine, en Montebeliard, Francia), y *La corporeidad obstinada de la memoria* (2013) (Figuras 4 y 5), en el MUMART (Museo Municipal de Arte de La Plata, Argentina), donde una vez más opera encintando objetos, pero esta vez con muebles encontrados en esos mismos espacios, a los que interviene con el mismo recurso, "en un esfuerzo tan desmesurado como frágil" (Davis, 2013: s/p), ya que el material utilizado se despega fácilmente. Vinculando la naturaleza de este gesto con su propia biografía, Gallardo ha señalado:

> *Mi orfandad no me abandona. En cada mueble encontrado o prestado habita una historia que puede custodiar mi vida. De esas historias me apropio. Las tomo y las hago mías, por la fuerza y con locura. La cinta de pintor hace las veces de madre sosteniendo las historias que robo. La cinta guarda, doma, sujeta, contiene, cuida y ordena para mí, como si fuera yo aún una niña. Llena mi espacio vacío, alimenta mi alma. Y la cuida como una madre* (Gallardo, 2008).

Esta declaración revela el impacto de su orfandad materna desde edad temprana (un asunto sobre el que vuelve en muchas de sus obras) y nos deja en claro que –a diferencia del recurso de relocalización topológica habitual en el arte contemporáneo–, sus producciones se asientan, más que en las formas que asumen y los objetos concretos que presentan, en la acción con que los desplaza, los superpone en forma desordenada pero amorosa y los encinta entre sí, y a los muros y los pisos de las salas de los espacios donde los exhibe (Figura 6) . De esta forma, no sólo inhabilita su funcionalidad sino que interpela sus propios sentidos latentes, a la vez que intenta un momentáneo y frágil reordenamiento del mundo, un vendaje capaz de reconstruir una historia de vida y sanar las heridas y traumas del pasado. En el texto curatorial de la muestra en el MUMART, Fernando Davis advierte que:

> *En su productividad poético-política la obra de Ana Gallardo aparece tensionada por la acción del cuerpo. No es posible pensar esta instalación fuera del acto desproporcionado de encintar y sujetar los objetos, de la obstinación desmedida por mantener unido el conjunto. En la repetición de ese gesto que parece no encontrar sosiego, la acción constituye, según la artista, "un acto de locura de retener el pasado, para no olvidar", una exigencia por sostener ese tiempo otro y una práctica de memoria* (Davis, 2013:s/p).

3. Llevar la casa a cuestas

En el año 2007, Ana Gallardo presenta otra de sus obras paradigmáticas, que nuevamente se inscribe en el espacio de confluencia entre el extrañamiento del espacio cotidiano y el giro performativo en las artes. Se trata de *Casa Rodante* (Figura 7 y Figura 8), una performance registrada en video y presentada en conjunto con una instalación en la Galería Appetite, en la que se profundizan las referencias a su propia biografía, su mundo afectivo, sus vivencias y su forma de relacionarse con los otros en la vida cotidiana. En esta obra, la artista trabaja sobre la experiencia de vivir sin un hogar estable durante todo un año y deambular de casa en casa con su hija pequeña:

> *Durante el año 2006, estuvimos sin casa. Decidimos esperar para alquilar una que nos gustaba mucho, que era muy barata, aunque tenía problemas legales que*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Ana Gallardo. *Patrimonio* (2003). Vista parcial de la instalación en Galería A. Sendros, Buenos Aires. Fuente: https://www.arte-sur.org/artists/ana-gallardo
Figura 4 · Ana Gallardo. *La corporeidad obstinada de la memoria* (2013). Proceso de montaje en el Museo Municipal de Arte de La Plata. PH Luis Migliavacca

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Ana Gallardo. *La corporeidad obstinada de la memoria* (2013). Vista de la instalación en el Museo Municipal de Arte de La Plata. PH Luis Migliavacca
Figura 6 · Ana Gallardo. (2016). Instalación en el marco de la exposición *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. PH: Josefina Tommasi.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Ana Gallardo. *Casa rodante* (2007). Captura de imagen de video de performance urbana. Buenos Aires, Argentina. Fuente: https://www.ruthbenzacar.com/artistas/ana-gallardo/
Figura 8 · Ana Gallardo. *Casa rodante* (2016). Instalación en el marco de la exposición *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fuente: https://www.arte-online.net/Notas/Ana_Gallardo

> *supuestamente se resolverían enseguida. Comenzamos a mudarnos una vez por mes. Anduvimos por el living de la casa de mi hermano, por otro de la casa de otra hermana, y cuidamos la casa de mi amigo cuando se fue de vacaciones, y de otra amiga cuando se fue a la bienal y fuimos a otra casita en la terraza de otra amiga y así se nos pasó el año* (Gallardo ap. AA.VV., 2016:92).

Tras esas mudanzas sucesivas y provisorias, en vísperas de establecerse en la que sería su residencia definitiva, la artista se pronuncia sobre esta etapa de nomadismo obligado construyendo una precaria casa rodante, una suerte de carromato tirado por una bicicleta, con sus viejos muebles como único patrimonio: los muebles que durante aquel período debió guardar en un depósito y que luego advirtió que tampoco cabrían en la nueva casa.

Se usaron los mismos objetos. Mi casa siempre estuvo compuesta por cosas que nos estaban regalando. Cuando volví de México no tenía nada propio más que los objetos que fui guardando a lo largo de mi vida, de los afectos, mis amores. Yo les dejaba mis cosas a mis amigos en Buenos Aires. Cuando yo volvía de México, lo que quedaba era lo que componía mi casa, una acumulación de basura, y de recuerdos (Gallardo ap. Baeza, 2017:76).

Con este dispositivo improvisado de materialidad fuertemente emotiva recorrió con su hija Rocío ocho kilómetros una tarde de domingo, en una acción con la que vuelve a poner en escena un ejercicio autobiográfico ligado a la imposibilidad de habitar, pero que también supone un acto de clausura que vindica la vivencia inestable y provisional de aquel tiempo sinuoso.

A modo de conclusión o sobre la posibilidad de llegar a casa

Leonor Arfuch señala la habitualidad con que en los últimos tiempos los objetos cotidianos, en su materialidad más cruda, se apropian de los espacios de las artes visuales. Y lo hacen por lo general alojados en el marco de la práctica de la instalación, operando como ejercicios de la memoria y adquiriendo connotaciones autobiográficas y con frecuencia perturbadoras, "en una sintaxis narrativa que los distingue del *ready made:* [ya que] no remiten a sí mismos, como gestos provocativos que adquieren su valor por su localización 'fuera de lugar' en el museo, sino que crean un contexto significante que (re)define semánticamente ese lugar" (Arfuch, 2016:s/p). Arfuch observa que esos usos muchas veces próximos a lo que Hal Foster definió como *el retorno de lo real*, juegan a menudo con la doble perspectiva que señala el concepto psicoanalítico de lo que escapa a la representación, de lo indecible, de lo no simbolizable.

Para Jean-Luc Nancy, las artes se distinguen de otros modos de hacer por su capacidad de *dar a sentir*, es decir, de crear y recrear sentido, en un acto singular

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

que expone siempre un gesto, entendiendo por tal "ese mínimo sin el cual no hay artista ni obra (...) lo que de una obra no se puede reducir a su significación, a su sentido sensato", y que "acompaña el propósito del artista sin subsumirse a él ni confundirse con él". El gesto es por lo tanto del orden de la sensibilidad en sentido sensible, un compañero de la significación pero que la excede infinitamente (Alvaro ap. Nancy, 2014:14-15).

Teniendo presentes estas reflexiones, no es casual entonces que *gesto* sea precisamente la palabra más recurrente en este texto, y tal vez la imprescindible para acercarnos a la obra de Ana Gallardo. Porque es su gesto el que nos permite inscribir su obra en la vertiente de un giro en las artes visuales que reconocemos como performativo, entendiendo que esta forma de producción supone no sólo "una manera de repensar *con* los materiales y operaciones durante el proceso de la obra y también después de su escenificación" (Hang y Muñoz, 2019:12), sino que al mismo tiempo "trata de recuperar el cuerpo como un modo de pensar y estar frente al otro, es decir, como puesta en escena y actuación de una postura ética" (Cornago, 2008:52). De allí que para la comprensión de estas prácticas resulte central la visibilización de las contingencias que se ponen en juego en las instancias de producción y de recepción de las obras, en las que se afirma el rol central del cuerpo como sujeto. Un rol en el que el gesto de la artista no sólo se revela capaz de ofrecer a los objetos más anónimos la posibilidad de acceder al estatuto de lo artístico y de revelar u ocultar las potencialidades ficticias o conmemorativas que ocultan, sino también de convertir su historia individual en una narrativa que contribuye a la construcción de la memoria colectiva, como se pone claramente de manifiesto es su producción más reciente. Así aquellos objetos que habitaron temporalmente en el museo, envueltos, encintados y arrumbados configuran el impulso que la lleva a "buscar una nueva casa, un nuevo espacio, tal vez el del arte, para vivir la vejez" (de la Maza, 2015:s/p).

Desde hace una década, Ana Gallardo impulsa *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*, un proyecto que sobrepasa el recorte meramente espacial e implica una búsqueda en sentido amplio de un hogar para su propia vejez, compartido con sus afectos. El proyecto propone registrar distintos modos de vivir esta etapa de la vida y poner de relieve las formas en que los adultos mayores practican y son capaces de transmitir sus habilidades, hábitos y oficios en una *escuela de envejecer*. Aunque excede los alcances de este trabajo desarrollar las múltiples aristas de este ambicioso proyecto con fuerte impronta social, en el que la artista cumple el sueño de hombres y mujeres mayores de setenta años a los que ofrece un espacio para concretar sus anhelos de vida, su mención resulta

significativa para dar cuenta del lugar que las personas, sus objetos y sus historias ocupan como material privilegiado en su obra. Y especialmente para volver sobre la necesidad del hogar –como espacio anhelado y negado a la vez, como preocupación del pasado, el presente y el futuro– ocupa en sus producciones.

Marcadas por el nomadismo, la ausencia materna y ciertos mandatos familiares en torno a la vocación artística, reconocemos en las obras de Gallardo una sustancia profundamente humana y vivencial, donde –insistimos– el material privilegiado son las personas, sus vidas y sus historias, comenzando por la suya propia. Así inicia un recorrido desde la exploración de un espacio biográfico personal al de las biografías familiares, para avanzar finalmente sobre la intimidad de personas anónimas en situación de vulnerabilidad, con las que genera vínculos afectivos y una colaboración emocional que se transforma en la materialidad fundante de sus propuestas, pero también en su propio modo de vida. Sobre este particular, Alejandra Aguado señala que con *Un lugar para vivir cuando seamos viejos,* la obra de Gallardo se vuelve cada vez más invisible, más inmaterial e incluso más vulnerable. Porque en el devenir del proyecto la artista pasa de ser un vehículo encargado de comunicar las vivencias a ser un sujeto que busca fundirse en sociedad, haciendo propias otras maneras de vivir la vejez. "En sus últimos registros, Ana se muestra bailando, cantando o aprendiendo el trabajo de la huerta, convirtiéndose ella misma en materia de su obra, como una identidad que se rearma, reafirma y se construye como sujeto en cada una de estas piezas" (Aguado en AA.VV., 2016:23).

Tal vez, finalmente, Ana esté llegado a casa.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

AA.VV. (2016). *Ana Gallardo. Un lugar para vivir cuando seamos viejos*. Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad. ISBN 978-987-1358-43-4.

Alberganti, Alain (2013). *De l´art de l´installation. La spatialité immersive*. Paris: L´Harmattan. ISBN 978-2-343-00918-6.

Arfuch, Leonor (2016). "Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto". *En Z Cultural. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*. Universidad Estadual de Río de Janeiro. ISSN 1980-9921.

Baeza, Federico (2017). *Proximidad y distancia. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los 2000*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos. ISBN 978-987-691-588-5.

Cornago, Óscar (2008). "Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética ". In *ARTEA Archivo Virtual Artes Escénicas,* 50-83. [Consult. 2020-12-08] Disponible en URL http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=215

Davis, Fernando (2013). "Ana Gallardo: La corporeidad obstinada de la memoria". Texto curatorial de la exhibición homónima en el Museo Municipal de Arte de La Pata [Consult. 2020-12-11]. Disponible en URL: https://www.ruthbenzacar.com/artistas/ana-gallardo/

De la Maza, Josefina (2015). "Ana Gallardo: Un lugar para vivir cuando seamos viejos, Instalación en el MAMBA, Buenos Aires". En *La Panera* [Consult. 2020-10-10]. Disponible en URL: http://lapanera.cl/sitio/ana-gallardo-1958-rosario-argentina/

Gallardo, Ana (2008). *Bola de nieve: Obra, biografía y pensamiento de 1163 artistas elegidos por artistas*. Exposición virtual permanente y base de datos en línea. Un proyecto de Fundación START y Espacio Fundación Telefónica. [Consult. 2021-02-11] Disponible en http://www.boladenieve.org.ar/artista/273/gallardo-ana

Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra. ISBN 978-987-1622-82-5.

Valesini, Silvina (2020). "Omitidos y olvidados. Poéticas del cuerpo ausente en las instalaciones latinoamericanas". En Cabrera Collazos, Rafael (ed.). *Visiones trastocadas: relatos, significaciones y políticas de la mirada*. Madrid: GKA Ediciones. ISBN 978-84-15665-45-8

Nota biográfica

Silvina Valesini es artista visual y profesora en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Magister es Teoría de las Artes y Doctoranda en Artes por la Universidad Nacional de La Plata, coordina el grupo de investigación *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de espacios, cuerpos y objetos puestos en acto* (UNLP). Sus principales líneas de investigación son las Instalaciones transitables latinoamericanas, el giro performativo de las artes y la enseñanza de la Estética.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2041-4182

Email: silvinavalesini@fba.unlp.edu.ar

Dirección: Facultad de Artes, Instituto de Investigación y Enseñanza del Arte Argentino y Americano. 8 n° 1326, 1° piso. CP 1900, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

El simbolismo onírico: Sol Halabi

Dream symbolism: Sol Halabi

MARIANA DANIELA GONZÁLEZ ZAMAR

AFILIAÇÃO: Universidad de Almería, Faculdad de Educación, Departamento de Didáctica de la Expresión Artística, 04120, Almería, Andalucía, España

Resumen: En el dinamismo de los movimientos artísticos subyace la reinterpretación de las distintas expresiones que usaron los predecesores. En Latinoamérica y, en particular, en Argentina se ha desarrollado una intensa corriente donde explorar las numerosas manifestaciones contemporáneas. En sus múltiples disciplinas, los artistas han desvelado con sus obras el pulso de una sociedad exasperada. Sol Halabi explora y agita las miradas mediante la representación de figuras oníricas y trágicas, con influencia del surrealismo y la pintura metafísica, para advertir que la contemplación de su obra supone el atisbo de una nostalgia descifrada.

Palabras clave: neorromanticismo / artes visuales / simbolismo / artista.

Abstract: *Underlying the dynamism of artistic movements is the reinterpretation of the different expressions used by the predecessors. In Latin America and, in particular, in Argentina an intense trend has developed in which to explore the numerous contemporary manifestations. In their multiple disciplines, artists have revealed with their works the pulse of an exasperated society. Sol Halabi explores and shakes the eyes through the representation of dreamlike and tragic figures, influenced by surrealism and metaphysical painting, to warn that the contemplation of her work supposes the glimpse of a deciphered nostalgia.*

Keywords: *neo-romanticism / visual arts / symbolism / artist.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 13/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introducción

A finales del siglo XVIII, la pintura romántica sucede a la pintura neoclásica con unos nuevos gustos desarrollados por todas las facetas artísticas del Romanticismo como la literatura, la filosofía y la arquitectura. Este nuevo modo de expresión se encuentra hermanado con los movimientos sociales y políticos, que ganaron cuerpo con la Revolución francesa.

El término romántico, surgido en Francia en el siglo XVII para referirse a la novela, fue adaptado a principios del siglo XIX a las artes plásticas, en contraposición al neoclasicismo imperante. El romanticismo en la pintura se extiende desde 1770 hasta 1870, distinguiéndose tres períodos: prerromanticismo, romanticismo y postromanticismo (Trentmann, 1994).

La pintura romántica apela al subjetivismo y la originalidad. En cuanto a la expresión, utiliza con frecuencia fuertes contrastes de luz y sombra. El colorido es característico del romanticismo, pues prevalece sobre el dibujo, que asume un papel secundario. En este sentido, la pincelada se hace visible, impetuosa. El empaste es en general grumoso y espeso, de manera que la pintura adquiere una naturaleza táctil que reforzaba su carácter de creación impulsiva y espontánea. A veces el acabado del cuadro tiene un aspecto de esbozo (Berlin, 2013).

Con el paso del tiempo, los artistas irán desarrollando otros movimientos, hasta que, a principios del siglo XX, en Francia, empezaron a interesarse por la expresión de emociones fuertes como el terror, el asombro, el horror y el amor. Este nuevo movimiento buscó revivir el romanticismo y el medievalismo promoviendo el poder de la imaginación, lo exótico y lo desconocido (Litvinenko, 2020). Paulatinamente, los artistas comenzaron a interesarte por incluir la promoción de experiencias sobrenaturales, el uso e interés en los arquetipos de Jung y el conjuro semimístico del hogar y la nación. Así nacía el neorromanticismo, que se extendería por el resto de Europa encontrando en Francia y Reino Unido sus máximos exponentes.

Tanto en la arquitectura como en la pintura y en toda expresión artística los movimientos "neo" hacen referencia a lo nuevo o reciente; es decir, a una reinterpretación del anterior movimiento que usaron como inspiración, surgiendo los neoclásicos, neoimpresionismo, neoplasticismo, etc.

En América Latina, el arte ha permitido a los artistas transmitir a través de sus obras la identidad nacional y cultural durante períodos de agitación política y cambios sociales dramáticos, además de sus inquietudes, reivindicaciones y anhelos (Zea, 1986). De este modo, en Argentina existe una potente corriente donde los artistas han podido plasmar y explorar diversas expresiones contemporáneas. Diversos artistas pondrán de manifiesto con sus obras su importante

papel dentro una sociedad inquieta y con ansias de representación y progreso. Sol Halabi, es una de estas artistas que ha explorado nuevos horizontes y plantea mediante la representación de imágenes fantásticas, y figuras oníricas, con influencia del surrealismo y la pintura metafísica, un nuevo mundo de ilusiones. Referenciándose en el romanticismo y el simbolismo, crea momentos personales intensos a través del informalismo y el realismo clásico hacia lo trágico, lo sublime y lo misterioso; hacia categorías estéticas que lindan entre la proyección y la percepción, la coherencia y el caos, haciendo que sus obras se consideran parte del movimiento Neorromántico.

El propósito de este trabajo es identificar y obtener más información y experiencias sobre una artista y su obra contemporánea en el marco latinoamericano.

Los resultados permitieron reconocer las principales tendencias y revelaron como la artista mediante sus producciones explora la autoexpresión adecuada para la experimentación formal llegando a un público más amplio.

Es así como se puede concluir que, los artistas, en general, y el caso de Sol Halabi, en particular, pondrán de manifiesto con sus creaciones su importante papel en la invención de una cultura moderna de las sociedades y su arte. Las nuevas miradas al paisaje artístico, a los nuevos espacios de la cultura y el arte, ya sean objetivas o imaginadas, revelando las contradicciones de la sociedad moderna, sus valores y significados, condicionando también la apreciación que de ellas y sus espacios tienen los ciudadanos que, convertidos en espectadores, analizan y ven el arte a partir de sus imágenes plásticas.

Breve presentación de la artista

Sol Halabi (Córdoba, Argentina, 1977) es un artista relevante en el panorama del arte contemporáneo de Argentina y Latinoamérica. Ha creado una estética personal y reconocible donde habitan mil preguntas. Sus personajes evocan los rostros de aquella época prodigiosa de la historia cuando el arte se hizo a la medida del hombre. Personajes sin edad y atemporales cuyas miradas nos obligan a mirarnos. Mediante un lenguaje poético y muchas veces metafórico, Halabi crea sus obras a través de un proceso intenso de trabajo que puede ser apreciado como un ritual de exorcismo personal.

Sus obras aparecen como imágenes oníricas en las cuales la ficción y realidad se encuentran, los significados cambian, el pasado y presente se fusionan. El tiempo y la memoria cumplen siempre un rol preponderante. La imagen de la mujer como una constante, espacios soñadores donde realidad y ficción se confunden. Una poética personal, un lenguaje metafórico, una tendencia al simbolismo y romanticismo, hacia lo trágico, lo sublime y lo misterioso; hacia

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

categorías estéticas que lindan entre la proyección y la percepción, la coherencia y el caos, son el motivo por el cual sus obras son consideradas parte del movimiento Neorromántico.

Sol Halabi es Licenciada en Pintura por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Reconocida como artista destacada de su generación ha recibido premios en pintura, galardonada con el Premio Universidad en el 2003 y distinguida como una de los 10 Jóvenes sobresalientes de Argentina en el 2011. Ha realizado muestras individuales y colectivas repetidas ocasiones en Estados Unidos, Alemania, Panamá y Argentina. Sus obras han participado en las ferias internacionales de ArtMiami, SOFA Chicago, SOFA New York en Estados Unidos y ArteBa de Argentina (https://www.solhalabi.com/)

2. Metodología

El presente trabajo defiende una visión diacrónica del arte contemporáneo, utilizando las imágenes generadas por las obras de la artista plástica como eje vertebrador del análisis artístico, emocional y social que la caracteriza en su contexto espacial y temporal. Como herramienta de análisis se decide aplicar el método de estudio iconográfico/iconológico ideado por Warburg y posteriormente desarrollado por Panofsky (Panofsky, 1983). En su teoría del arte visual, Panofsky distingue el plano de la forma (el aspecto iconográfico) del contenido (el aspecto iconológico).

La iconografía entendida como la descripción de imágenes o lo que comunicaba. Por su parte, la iconología que designa la rama de la historia del arte que se ocupa, junto con la iconografía, de la descripción y de la interpretación de los temas representados en las obras de arte, o lo que pretendía comunicar la imagen en el momento en que fue creada. Tanto la iconografía como la iconología consideran que la obra de arte está constituida por una forma y un contenido que obedecen a unas leyes y participan de unos códigos, por lo tanto, ambas entienden el arte como una forma de lenguaje y su proceso de estudio requiere el manejo de la semiótica o ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. Considera que todos los fenómenos culturales son procesos de comunicación que guardan significados (García Mahíques, 2009).

El arte contiene el mensaje de la época, los valores, las ideas, la psicología, integrándolo en una concepción metodológica más amplia en la que convergen otros aspectos como los sociológicos, formales, estructurales, etc. De este modo, se logra comprender y estudiar una obra más allá de lo formal acercándose al contenido. Así, se logra entender al artista desde un enfoque holístico de relaciones sociales, artísticas, culturales y políticas desarrolladas en un

entorno y momento determinados. En ese entorno, por lo tanto, convergen un cúmulo de técnicas y experiencias artísticas que dan lugar a la formación de un ambiente vital y rico en valores artísticos.

Panosfsky formula sus objetivos en términos teóricos, convencido de que toda forma expresa valores simbólicos particulares y que la interpretación iconológica es el medio para alcanzar el significado intrínseco o contenido del tema de la obra, que revela la actitud de fondo de una sociedad, o de un periodo determinado (Ferretti, 1989).

Es posible considerar lo visual como una forma de producir y revelar una nueva información, no solo considerarlo como una forma de representación o mímesis. Por lo tanto, la investigación visual se ha de situar como una forma de construir conocimiento y como una forma de transformar el conocimiento (Sullivan, 2010:180).

3. La mirada de la artista: Sol Halabi

Al observar la obra de Sol Halabi, inferimos que el existencialismo no fue una tendencia, sino una ruptura con la realidad imaginada y establecida por el hombre. La artista puede viajar por ese camino surrealista que va desde los subterfugios de la mente para chocar con la realidad esperando siempre fuera del yo; así, inevitablemente su contenido se vincula a lo metafísico y muestra el concepto sartreano de que la existencia precede a la esencia.

La artista plantea reflexiones y destaca que el valor de una obra reside en el proceso psíquico que se genera al ser contemplada. En las asociaciones, sentimientos, imágenes, en las cuestiones íntimas que se suscitan en quien la contempla.

Atendiendo al análisis iconográfico de la obra "La dama de las rocas" (Figura 1), ésta es una obra realizada en técnica mixta sobre lienzo, en la que hay un punto de interés principal que es la figura femenina, situada en el eje de simetría vertical de la obra. Otros puntos que llaman la atención son los fondos laterales, derecho e izquierdo, que producen un escenario armónico y vibrante con la dama.

Hay un predominio de líneas expresivas y curvas en el rostro y cuerpo; mientras que el fondo, aunque no son líneas rectas, sí son líneas más duras. La dirección que predomina en la obra es la vertical que produce la figura central de la dama sentada, aunque el cuerpo no llegue hasta el suelo produce una continuidad visual respecto al eje.

La mirada, de gran interés y protagonismo, al ser desviada hacia el lateral derecho genera una direccionalidad oblicua respecto al eje vertical. En el plano de fondo, la presencia de un corte horizontal que emula reflejos y juegos de

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

refracciones, compensa el eje vertical favoreciendo el equilibrio. En este caso, la artista hace partícipe hace que elementos geométricos ingresen a la obra.

El movimiento es escaso, siendo la figura estática. La cabeza y la mirada son las que otorgan movimiento a la escena. El personaje de la dama se encuentra surcado por una expresión de placidez. El gesto puro, tierno y tranquilo de la dama contagia su paz interior. El personaje es acrisolado, ajeno al mundo que le rodea, pero integrado a la belleza de la naturaleza.

En el fondo se incorporan elementos naturales como el agua y las rocas, volviéndose así un escenario atemporal pero contemporáneo. Esto le permite a la artista aplicar una experimentación con materiales que le acercan a la abstracción y al informalismo. En este caso, la artista combina materiales clásicos de la pintura como el óleo con otros no convencionales como el alquitrán, la cera de abejas y el polvo de mármol; alcanzando un enérgico efecto de extrañeza. La escala es prácticamente natural y proporcionada. La textura visual se la otorga el uso del óleo y de los materiales mencionados.

Aunque el uso del color es vibrante, el fondo presenta una nota sombría y dramática predominante. El color de la figura de la dama cuenta con tonalidades oscuras e igualadas prevaleciendo el verde y azul oscuros y el negro. En el resto del fondo se aplican tonalidades cálidas y se muestra el color de un modo más radiante, con rojos, verdes, amarillos y celestes; adquiriendo la personalidad propia de la artista. De este modo, la figura se encuentra sumergida en el fondo, salvo el rostro, que concentra una amplia gama de destellos expresivos. Se puede decir, que se entabla una lucha o una danza entre la dama y el fondo. Entre la figura y el fondo se da un juego de relaciones diversas, y diálogo fluido y complejo.

Si consideramos la iconología de la obra, entendida ésta como la herramienta interpretativa para dilucidar la significación intrínseca, intuición sintética, o valor simbólico de la obra. Es decir, entender las tendencias de la mente humana que creó la obra, obteniendo un significado de tipo intrínseco y de contenido.

Referenciándose en el romanticismo y el simbolismo la artista crea momentos personales intensos a través del informalismo y el realismo clásico. Con reglas y omisiones, aceptación y negación, lleva al espectador a buscar dentro de sí, sus propios significados. Le interesa el proceso psíquico que se genera en el espectador al ser contemplada: asociaciones, sentimientos, imágenes, en las cuestiones íntimas que se suscitan en quien la observa.

Asimismo, en su obra conviven la figuración y la abstracción con el realismo clásico. La imagen de la mujer como una constante, la búsqueda de una afectividad amplia, no constreñida por las formas de represión sociales, motivo

Figura 1 · Sol Halabi, La dama de las rocas, 2012. Técnica mixta sobre lienzo, 150 × 170 cm., Museo Emilio Caraffa. Fuente: https://www.solhalabi.com/portfolio/dama-de-las-rocas/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

que, desde el romanticismo, ha sido una fuerza vital del arte de nuestro tiempo. Como artista contemporánea comparte un inconsciente, un sustrato colectivo donde se apoya su particularidad obra, enfatizando mediante la presencia de errores e imperfecciones, las huellas y lo inconcluso intencionado, para que, en ese espacio entre el otro, haciendo que el mensaje se abra y la pintura pueda convertirse en una vía de reencuentro con una verdad propia.

Una poética personal, un lenguaje metafórico, una tendencia al simbolismo y romanticismo podrían de alguna manera definirla e incluir su obra en el llamado movimiento neorromántico actual. Entendido éste como el nuevo movimiento que buscó revivir el romanticismo promoviendo el poder de la imaginación, lo exótico y lo desconocido. El interés por incluir la promoción de experiencias sobrenaturales, el uso y la atención en los arquetipos de Jung y las numerosas referencias a la magia; no dejan duda de la percepción que excede la vida normal es lo que anima la energía pictórica de la artista.

Otra cuestión que plasma es su atracción por los sueños, las visiones, las huellas de lo invisible en lo visible. Nada es evidente, nada está claro, todo es ambiguo y equívoco.

Su obra evoca aquellos instantes antes de dormir, cuando se aflojan las redes del sentido diurno y el absurdo de existir emerge. Así, la obra se vuelve una respuesta al vacío, una forma de asumir lo irracional, y en ese instante revive el sentido profundo de lo religioso, religando, uniendo lo que estaba separado.

El resultado es un proceso más amplio y complejo de construcción de la imagen artística que afecta notablemente a la sociedad y tiempos donde transcurre su vida, tanto en su configuración inicial como en su posterior desarrollo, transformación y uso, con renovaciones, cambios morfológicos y creación de nuevos iconos.

La artista Sol Halabi, ajena a tendencias pasajeras y creadora de un cosmos propio, ingresa en el mundo del arte con la madurez de quien ha caminado largos trechos y manteniendo de forma explícita y nítida su labor: movilizar al otro transmitiendo estados de percepción agudizada mediante las operaciones alquímicas de la pintura.

Conclusión

La obra examinada nos ha permitido explorar en la incorporación de nuevas miradas artísticas que emergen de otras latitudes del mundo, apoyadas en la expresividad y experimentación formal.

Lo que la artista Sol Halabi quiere producir con su obra es un impacto psicológico en el espectador y, así, expresar la metáfora de nuestros secretos más

íntimos, los que no queremos que nadie conozca, quizá ni nosotros mismos. De este modo, mediante un lenguaje de simbolismo, neorromanticismo y metafórico, invita al espectador a revivir el sentido profundo de lo desconocido, imaginativo y exótico, atraído por imágenes oníricas y de ensueño.

De este modo, la propuesta de ahondar en esta artista latinoamericana pretende establecer una conexión y promover la producción entre artistas y creadores de arte fomentando así nuevos discursos sobre el arte.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Berlin, Isaiah (2013) The roots of romanticism. Nueva Jersey: Princeton University Press. ISBN: 9780691156200. Vol. 179.

Ferretti, Sylvia (1989) Cassirer, Panofsky, and Warburg: Symbol. Art, and History. New Haven, Yale University Press. ISBN-10: 0300045166 ISBN-13: 9780300045161

García Mahíques, Rafael (2009) Iconografía e iconología: Cuestiones de método. Madrid: Editoria Encuentro. ISBN: 9788474909685.

Litvinenko, Ninel (2020) "The concept of "neo" and the novels of G. Rodenbach: between romanticism and symbolism." RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism. ISBN: 2312-9220 e- ISSN: 2312-9247. Vol. 25(4): 682-691.

Panofsky, Erwin (1983) Meaning in the visual arts: papers in and on art history. Chicago: University of Chicago Press. ISBN-10: 0226645517 ISBN-13 : 978-0226645513. Vol. 39.

Sol Halabi (2021). Web de Sol Halabi. Córdoba, Argentina. [Consult. 2021-02-12] Recuperado de https://www.solhalabi.com/

Sullivan, Graeme (2010) Art practice as research: Inquiry in visual arts. California: EE.UU. Sage Publications Inc. ISBN-10: 1412905362 ISBN-13 : 978-1412905367

Trentmann, Frank (1994) "Civilization and its discontents: English neo-romanticism and the transformation of anti-modernism in twentieth-century Western culture." Journal of Contemporary History. ISSN: 0022-0094 e- ISSN: 1461-7250. Vol. 29(4): 583-625.

Zea, Leopoldo (1986) América Latina en sus ideas. Madrid: Siglo XXI Editores. ISBN: 9682313767 e-ISBN: 9789682313769

Notas biográficas

Mariana Daniela González Zamar. Arquitecta, artista visual y profesora de la Facultad de Ciencias de la Educación, Área de Didáctica de la Expresión Artística, Universidad de Almería (España). Doctora en Educación por la Universidad de Almería (España) y Diplomada en Estudios Avanzados en Diseño Urbano por la Universidad de Granada. Sus principales líneas de investigación son la educación artística en educación superior, espacios de aprendizaje creativos, artes visuales, creatividad y visual thinking.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1187-8970

Correo electrónico: mgz857@ual.es

Dirección: Faculdad de Ciencias de la Educación, Departamento de Educación, Carretera Sacramento s / n, 04120, La Cañada de San Urbano, Almería, España.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Um cinema feito de amor

A cinema made of love

MARISE BERTA DE SOUZA

Brasil, produtora e diretora audiovisual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA); Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC).
E-mail: mariseberta@uol.com.br

Resumo: O artigo aborda o documentário Cinema de amor (2019), dirigido por Edson Bastos e Henrique Filho, que pautam o ato criativo documental em um modelo híbrido entre ficção e o documentário. Cinema de amor, recorre ao uso do aparelho celular como meio de autorrepresentação para retratar e expor a rotina do casal de diretores, protagonistas do seu próprio cotidiano, em que sob a forma de um diário íntimo refletem o contexto da produção do cinema brasileiro em tempo de cortes de verbas públicas para o audiovisual e de proliferação do discurso de ódio para as comunidades LGBTQ+, o que faz do filme um oportuno registro histórico de um período.

Palavras chave: Cinema de Amor / documentário / selfiementaries / autobiografia e performance.

Abstract: *This article addresses the documentary Cinema de Amor (2019), directed by Edson Bastos and Henrique Filho, which guide the creative documentary act in a hybrid model between fiction and documentary. "Cinema de Amor" uses a cell phone as a means of self-representation to portray and expose the routine of a couple of directors, protagonists of their own daily lives, in which, in the form of an intimate diary, they reflect the context of Brazilian cinema production in times of budget cuts for film and audiovisual in the public sector and proliferation of hate speech for LGBTQ+ communities, which makes the film an opportune historical record of a period.*

Keywords: *Cinema de Amor / documentary / selfiemantaries / autobiography and performance.*

Submetido: 30/12/2021 Aceitação: 22/01/2021

Introdução

Este artigo insere-se no contexto amplo de um estudo investigativo do Projeto Vi-Vendo Imagens: Novas confabulações no documentário baiano contemporâneo, que é voltado para a pesquisa sobre narrativas audiovisuais vinculadas a questões que privilegiam subjetividades, elementos particulares e referências pessoais dos cineastas nos filmes produzidos, resultando em estratégias renovadas que colocam em xeque a narrativa canônica documental. Centra-se no documentário *Cinema de amor*, realizado em 2019 por Edson Bastos e Henrique Filho, jovens cineastas baianos, casados, sócios da produtora Voo Audiovisual, que têm em seu portifólio um rol de curtas e longas-metragens com circulação e premiações em festivais nacionais expressivos. A metodologia do artigo estabelece um diálogo com os estudos realizados por Cecília Almeida Salles no deslocamento que opera ao transitar da crítica genética para a crítica dos processos, em que o ato criativo desponta como elemento relacional interligando aspectos gerais a específicos: "observamos as macro relações do artista com a cultura e, aos poucos, nos aproximaremos do sujeito em seu espaço de transformações" (Salles, 2008:32). Dialoga também com os estudos do GT Teoria dos Cineastas da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento. No artigo assinado em coautoria por André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria, os pesquisadores ampliam o posicionamento de Jacques Aumont contido em *As Teorias dos Cineastas* de que o pensamento dos cineastas "têm uma teoria exposta na forma verbal" (Aumont, 2004: 21), quando afirmam: "A Teoria dos Cineastas trabalha de perto com o ato criativo e, nesse sentido, qualquer tema a investigar encontra-se devedor desse processo criativo que, certamente, fará eco no processo de reflexão teórica de natureza acadêmica" (Graça, Baggio, Penafria , 2016:22).

A partir dessa premissa investiga-se o fazer artístico de Edson e Henrique em *Cinema de Amor* trazendo *as* ideias e conceitos estéticos contidos no filme para abrir trilhas e desvelar sentidos. Nesta experiência fílmica, os autores realizam um documentário recorrendo ao aparelho celular, opção em que o próprio processo criativo emerge das condições inerentes à intimidade de seus modos de viver. Imbricam criação e vida, modos de criar e de ser. Cobrindo o arco da intimidade à exposição promovem gestos inspiradores, provocativos, de disputa política e deslocamentos. Na fronteira entre a ficção e o documental, tudo é real pois é vivo. A narrativa segue o curso do dia a dia dos dois, mesclando espontaneísmo com encenação, atravessando as esferas do privado e do público.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Documentário Contemporâneo

O território do documentário brasileiro contemporâneo fomentou formas estéticas de reinvenção do seu estatuto provocando o deslizamento de fronteiras para além da ficção, mas também para os domínios da performance e da experimentação, convocando novas possibilidades que desestabilizaram a ênfase na objetividade e imparcialidade do documentário. Concepções sobre a assepsia do real, do filme como espelho do mundo, são problematizadas. Aspectos que constituem o filme e a sua singularidade- o olhar, o posicionamento da câmera, o som, a montagem, a encenação, a ética — passam a ser observados e desmontam convenções pautadas no senso comum sobre o documentário. A centralidade não é mais ocupada pelo real representado, ou seu recorte posto em cena, mas pelo discurso formulado sobre o real. A imparcialidade objetiva cede espaço para a subjetividade.

Na esteira da tradição do documentário brasileiro constata-se a pavimentação de uma trajetória diversificada, acompanhando movimentos e inflexões, a exemplo da produção que despontou nos anos 60, cotejada por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita que afirmam que no período: "a forma documental brasileira se deixa contaminar por procedimentos modernos de interação e de observação, mas não se transforma efetivamente" (Lins e Mesquita, 2008: 22), sendo que os seus enunciados serão mais refutados nos anos 70 com filmes que evidenciam os limites da representação documental e se colocam em outro patamar de relação com o espectador. Ainda seguindo a periodização feita pelas autoras, sublinha-se que com a retomada ocorrida no cinema brasileiro em meados dos anos 1990: "A prática documental ganha impulso, primeiramente, com o barateamento e a disseminação do processo de feitura dos filmes em função das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não-linear". (Lins e Mesquita, 2008:11).

Gilberto Alexandre Sobrinho, chama a atenção para a apropriação da nova tecnologia e linguagem que passam a operar em torno de reivindicações e demandas específicas do território do documentário contemporâneo: "Surgem realizadores e coletivos interessados em construir narrativas documentárias, edificadas a partir da tecnologia eletrônica do vídeo, com demandas circunscritas em ações nas comunidades das periferias das grandes cidades ..." (Sobrinho, 2014:17).

Nessa trilha contrapontos e entrecruzamentos se abrem para tratar as questões que dão relevo e impõem novas possibilidades ao documentário, oxigenando a produção e implicando o olhar do espectador para dentro do filme e para os seus personagens.

2. Selfiementaries, autobiografia e performance

A nova geração que passa a experimentar o cinema documentário além de tributária à tradição documental também é herdeira da geração de videoartistas. "A mais inovadora escola do atual documentário brasileiro é egressa da geração de videoartistas das décadas de 1980 e 1990". (Labaki, 2006:10). Com o digital o manejo do documentarista foi favorecido, resultando em inquietações temáticas, de afirmação da diversidade de experiências estéticas e de proposição de novas formas de linguagem.

Patrício Guzmán se posiciona sobre a atualização ocorrida no documentário contemporâneo que acata a autoria e a originalidade expressas sob a forma de potência narrativa do artista realizador:

> *são filmes com maiores recursos narrativos que os velhos documentários, e que nem sempre a técnica ou o dinheiro são o mais importante, mas sim a maneira de contar as histórias, expondo cada tema com maior sentido de relato e usando melhor a linguagem cinematográfica"* (Guzmán, 2017:125).

Na atualidade os filmes documentários prescindem de rigidez nas suas fronteiras e demarcações. O autor na busca do que é essencial se depara com o personagem, com o seu universo de invenção, com a verdade de cada um e, em simbiose, se amálgama a essa realidade. A busca da totalidade do real é abandonada, os filmes expõem o que contem de encenação e dispositivo, criando a "verdade de cada um". Nesse sentido, *Cinema de Amor* articula aspectos inaugurais. O que dizer de um documentário em que a fórmula "*eu falo sobre ele* "(Salles, 2015:278-9:) é transposta para "nós falamos de nós"? sobre as nossas questões, em que encenamos o nosso cotidiano com a tecnologia que está ao nosso alcance, traçando nossas biografias, refletindo sobre e afirmando as nossas subjetividades? É nessa trança que se organizam os fios da oferta narrativa de *Cinema de Amor.*

Inseridos na complexa situação prevista por Jean-Louis Comolli, em suas observações sobre a mise-en-scène documentária, ao afirmar que hoje as pessoas ao serem filmadas já têm ideia a respeito do processo fílmico: "Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados". (Comolli, 2008:53), Edson Bastos e Henrique Filho colocam em cena um "devir-imagem" comolliano, através do conjunto de imagens em que produzem a mise-en-scène de si mesmos. Bifurcados em sujeito e objeto, hibridizam quem filma e quem é filmado, acionando um dispositivo construído por eles próprios em que manejam o leme da sua condução, guiando e seguindo a cena como personagens encarnados, borrando a fronteira entre a

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

cena e a vida, entre instante e plano. No jogo do visível, invisível; vivência, encenação; sujeito e objeto, potencializam o ato de filmar, tensionando o preparo e o despreparo, o erro e o acerto, o posto e o acaso. As coisas acontecem sem ordem de previsibilidade. Atentos, cercados por celulares, câmaras vigilantes, não estão desprevenidos. Recorrem a possibilidades tecnológicas para fazer da intimidade espetáculo através de fendas que se abrem tanto para a invenção, experimentação estética, como para disseminação do filme. Em um ritual contemporâneo de artefatos e redes investem em território propício para desenhar novas subjetividades: "esa subjetividade deverá estilizarse como un personaje de los médios masivos audiovisuales: deberá cuidar y cultivar su imagen mediante una batería de habilidades y recursos" (Sibilia, 2017:61).

Para operacionalizar essa aspiração fílmica, se servem do conceito de selfiementary, cunhado pelo cineasta venezuelano Carlos Caridad, que faz registros com câmara na mão e publica os curtas em seu canal de Youtube. A ideia de selfiementary é inspirada na visão do cineasta francês François Truffaut ao projetar, há cerca de 50 anos, o cinema do futuro, onde filmaria a realidade como um diário ou uma autobiografia. Assim, *Cinema de Amor* também finca sua escritura na autobiografia.

Documentários autobiográficos consistem na abordagem pessoal, particular e/ou familiar de seus diretores. Esses filmes, grosso modo, narrados em primeira pessoa pelo próprio realizador, comportam camadas de referência que podem se sobrepor ou seguir em solo, podendo ser poéticos, políticos, experimentais, performáticos. *Cinema de amor* é atravessado pelos referenciais apontados. Como obra em primeira pessoa traz a visão subjetiva, o ponto de vista dos realizadores em exercício de autorrepresentação em que coincidem a identidade de personagens e de autores, adubando um terreno fértil no qual experiências de auto investigação e expressão se realizam e dão a conhecer aspectos da vida doméstica do casal, seus impasses, dilemas e desejos. Para além da narrativa, a autobiografia em *Cinema de Amor* sustenta a experiência vivida — área de circunscrição política do filme — e passa necessariamente pela abordagem de temas que desafiam as estruturas de poder, sob os quais a sociedade tende a silenciar, a exemplo da homofobia e afirmação de identidades.

O teórico Bill Nichols expôs uma categorização dos filmes de não ficção fundada em uma tipologia em que reuniu a polifonia do documentário em grupos: "podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático" (Nichols, 2005:135). Ainda esclarece que esses seis modos de documentário surgem sucessivamente e

acompanham a cronologia histórica, não havendo uma aplicação linear entre eles, que podem ser hibridizados: "uma vez estabelecido por um conjunto de convenções e de filmes paradigmáticos, um determinado modo fica acessível a todos outros" (Nichols, 2005:136). Na sua classificação, o documentário performativo ocupa a última posição, aparece como uma nova categoria e perpassa as práticas documentárias, enfatizando suas dimensões subjetivas, emocionais e afetivas. Nichols entende que os documentários performáticos desviam o documentário do que havia sido seu propósito no senso comum — o desenvolvimento de estratégias de argumentação persuasiva sobre o mundo histórico — envolvendo o espectador com baixa indicialidade retórica e amplitude sensível, de forma que a sensibilidade do cineasta instigue o espectador pela carga afetiva contida no filme, convidando o espectador a adentrar no específico tratado. Estimulando o que é pessoal, abre perspectivas mais alargadas e de discursos regidos por lógicas emergentes. As experiências pessoais particulares, subjetivas e próprias dos realizadores convidam a repensar, conhecer e estar no mundo. Esse é o endereçamento de *Cinema de Amor*.

4. Coda — Um cinema feito de/com amor

A obra traz uma estrutura urdida com curva dramática bem dimensionada. Os personagens são construídos com suas "verdades" e empatia. Diretores/personagens sabem com o que estão lidando, pois "um bicho conhece a sua floresta e mesmo que se perca, perder-se também é caminho" (Lispector, 2019:129). O domínio da cena faz com que os dispositivos móveis sejam estrategicamente posicionados, resultem em enquadramentos eficientes e aproximem o espectador à cena. Ao levarem o fazer cinematográfico para dentro do quadro convidam o espectador a fazer parte da experiência cinematográfica, fazendo-o conhecer e acompanhar as etapas de sua realização. O ciclo da execução, da produção à finalização, é cotejado assim como o ambiente cinematográfico, discutem os mecanismos de produção, políticas de incentivo, editais, roteiro, edição, mercado cinematográfico. O filme invade a vida e a vida invade o filme. No campo das implicações políticas e sociais, *Cinema de Amor* se faz oportuno por pautar o momento de mudança institucional no país no calor do acontecimento, flagrando a ascensão de um governo que interfere na pauta de costumes, criminaliza o cidadão e propaga o discurso de ódio, afetando as comunidades LGBTQ+, artistas, intelectuais e demais segmentos que defendem pautas engajadas socialmente. É aí que a crítica tem apontado o filme como documento e registro histórico. Modulando a tensão entre a intensidade, a insegurança e o peso trazido pelas mudanças ocorridas no país nas suas vidas, os diretores conduzem a

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Edson Bastos e Henrique Filho
Fonte: Material de divulgação do filme
Figura 2 · Edson Bastos e Henrique Filho
Fonte: Material de divulgação do filme

narrativa com leveza. Sem deixar de indicar a gravidade da situação, celebram o encontro amoroso entre eles e com a rede de solidariedade afetiva dos amigos, tonificando amorosamente a atmosfera do filme.

Considerações Finais

O artigo analisou as novas linguagens cinematográficas emergentes no documentário contemporâneo realizado no Brasil, a partir do uso de aparelhos celulares como equipamentos de auto representação fílmica. Buscou-se entender como esta nova linguagem avança no campo documental e como este dispositivo implica novas expressões poéticas e narrativas através do "self" como elemento auto representativo. Identifica-se no filme o processo de hibridação à ficção narrativa, o que leva à indagação se esse processo pode ser um meio significativo para a construção de novos campos de experimentação e práticas para o "eu" em tela. Entendendo o documentário como ferramenta de observação detida em situações relacionais, atentou-se aos novos códigos que surgem para dar voz aos discursos político-identitários, em que aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos realizadores não se limitam à exposição da intimidade, pois colocam em relação o que é do domínio privado ao que é do domínio público, transitando entre eles, torna-os permeáveis. Por fim, infere-se que *Cinema de Amor* põe em cena a visão interior afetiva e particular do casal equilibrando as tensões impostas pelas questões que os atravessam: o fechamento da produtora, a falta de verbas, as perdas, pondo em teste a resiliência dos artistas que apesar das condições desfavoráveis, continuam criando amorosamente em um gesto político de resistência. Ao expor a experiência vivida como contingência, tece a trama dramática e transforma o ordinário em um estatuto extraordinário que cruza o arco da experiência comum e confere ao filme densidade humana, estética e política.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Aumont, Jacques (2004) *As teorias dos cineastas*. Campinas, São Paulo: Papirus Editora. ISBN 85-308-075-0.

Comolli, Jean-Louis (2008). *Ver e poder: a inocencia perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN 978-85-7041-677-3.

Graça, André Rui; Baggio, Eduardo Tulio Baggio & Penafria, Manuela (2015) "Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema". *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.12, 19-32, jan/jun.2015. ISSN 1679-4915 [Consult. 2021. 01.02 Disponível em www.fap.pr.gov.br.

Guzmán, Patricio.(2017) *Filmar o que não se vê*: um modo de fazer documentário.São Paulo: Edições SESC São Paulo.ISBN 978-85-9493-066-8.

Labaki, Amir. (2006) *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Editora Francis. ISBN 85-89362-64-7.

Lins, Consuelo; Mesquita, Cláudia (2008) *Filmar o real: sobre o documentário contemporâneo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. ISBN 978-85-378-0082-9.

Lispector, Clarice (2019). A cidade sitiada. Edição Comemorativa. Rio de Janeiro: Editora Rocco. ISBN 9788532531612

Salles, Cecília Almeida (2008) *Redes da criação / Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte. ISBN 978-85-99279-20-5.

Salles, João Moreira (2015). A dificuldade do documentário. In Labaki, Almir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naif. ISBN 978-85-405-0873-6.

Sibilia. Paula(2017). *La intimidad como espetáculo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. ISBN 978-950-557-754-5.

Sobrinho, Gilberto Alexandre. (2014). Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários. Revista Do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF ISSN, 6, 1–26.

Poética do confinamento

Poetics of confinement

MARTA LUIZA STRAMBI

AFILIAÇÃO: Instituto de Artes, Departamento de Multimeios. Rua Elis Regina, n. 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz". CEP: 13083-854. Campinas, SP, Brasil.

Resumo: Este texto trata da relação da arte com o confinamento, no qual permanecemos desde março de 2020. Apresenta desenhos do artista brasileiro Caio Paraguassu, que emergem da pandemia, trazendo alguma esperança para esses dias difíceis. De alguma forma seus desenhos refletem a subserviência em que estamos vivendo, em função de um vírus que se propaga rapidamente.

Palavras chave: arte brasileira contemporânea / desenho / pandemia.

Abstract: *This text deals with the relationship between art and confinement, in which we have remained since March 2020. It presents drawings by the Brazilian artist Caio Paraguassu, which emerge from the pandemic bringing some hope to these difficult days. Somehow his drawings reflect the subservience in which we are living, due to a virus that spreads quickly.*

Keywords: *contemporary brazilian art / drawing / pandemic.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 19/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Na relação da arte com o confinamento, no qual permanecemos desde março de 2020, propomos refletir a subserviência em que estamos vivendo, em função de um vírus que se propaga rapidamente: o Covid-19.

Nesses tempos de pandemia persistimos repensando, estudando e produzindo arte. Faz-se necessário rever a materialidade, o meio e o contato físico com a produção de arte, por estarmos impedidos de mostrá-la fisicamente. A rede de computadores propicia nossa aproximação, ao mesmo tempo que pode refletir sobre o momento vivido.

Apresento nesse artigo alguns desenhos do artista brasileiro Caio Paraguassu, por trazerem esperanças nesse tempo, oferecendo delicadezas imagéticas. Seus desenhos exprimem sentimentos de pertença e expressão; emergência da quarentena que na dimensão da experiência são alterados, como o silêncio, a espera e o "quase morno" de um tempo que procura resistir às ameaças.

Nos seus trabalhos, singelos como os do artista brasileiro Leonilson, linhas plácidas revelam os dias obscuros, frequência cuidadosa em relação a esses eixos de espaço e tempo.

No capítulo 2. "O verão acabou" penetramos no niilismo dos tempos atuais. No subcapítulo 2.1, a seguir, intitulado "O autobiográfico ", podemos observar a ocorrência, nos desenhos de Paraguassu, de determinadas características de sua subjetividade e, por último, no capítulo 3. "O Brasil, não pode parar", além de uma condição autobiográfica, verificamos que determinados aspectos políticos, que são ressaltados em seus trabalhos e vivenciados nesse confinamento, não são apenas um lugar específico, mas se constituem por uma contingência mais abrangente neste cenário social que nos envolve.

2. O verão acabou

Esse capítulo, retirado do título de um dos desenhos de Caio, nos sugere o fim de uma suposta diversão ou um fim de festa, revelando como o imprevisível pode se intrometer nas coisas. Paraguassu nos faz penetrar numa travessa de vidro, como no desenho *Banho maria II* (Figura 1), de 2020, onde boiam velas de aniversário, números que correspondem ao ano do vírus Covid-19, nela há uma clareza de beleza turquesa, com maleabilidade na expectação.

Sabemos que o desenho contemporâneo se afirmou como exercício artístico indisciplinado e é percebido como uma especialidade que envolve uma variedade de práticas. Em 1950 e 1960 tivemos o campo artístico ampliado. A abordagem dada à arte como processo e a desmaterialização do objeto artístico permitiram ao desenho fixar-se como subversivo.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

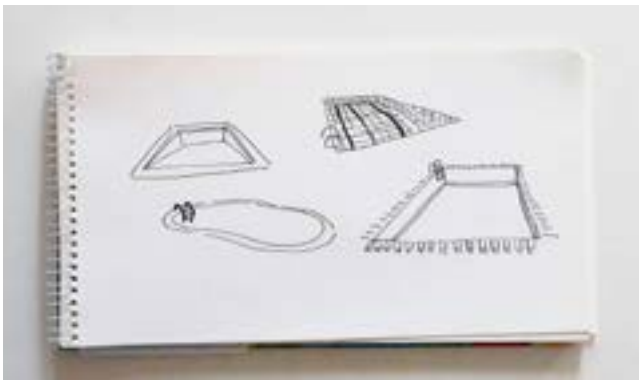


Figura 1 · Caio Paraguassu, Banho maria II, 2020, marcador e guache sobre papel, 21 x 29,7 cm. Fonte: própria.
Figura 2 · Caio Paraguassu, Estudos para "O verão acabou", 2018, marcador sobre papel, 21 x 29,7 cm. Fonte: própria.

> *[...] mesmo quando joga o jogo das disciplinas, a arte contemporânea é por fatalidade histórica indisciplinada. Os artistas já não se regem por regras e convenções ditadas pela tradição, desarticulada ao longo de um século de rupturas e inovações; utilizam a tradição com o conhecimento dos modos como foi sucessivamente reinventada ou subvertida* (Wandschneider & Faria, 1999:13).

Instrumento do pensamento, o desenho, enquanto criação, revela a espontaneidade, a destreza do traço e a experimentação do artista. Tornou-se o canal da ideia, para expressar e transmitir a arte e, foi devido à transformação da percepção das artes visuais, ocorrida entre os anos sessenta e setenta (Vasconcelos & Elias, 2006), que ele tem hoje grande importância quando apresenta uma ação ou um pensamento.

> *Se o artista realiza sua ideia e a torna visível, todas as etapas do processo são importantes. A ideia em si, mesmo que não seja visual, é tanto uma obra de arte quanto qualquer produto acabado. Todas as etapas intermediárias — rabiscos, esboços, desenhos, obras falhadas, modelos, estudos, pensamentos e conversas — são de interesse. Aqueles que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final* (Lewitt, 1978:167, tradução nossa).

Sol Lewitt especifica que o pensamento e as etapas do processo do desenhar, se tornados visíveis, legitimam como arte tanto os rabiscos, como os esboços, como podemos ver a seguir nos estudos de quatro piscinas projetadas sobre papel, de formatos distintos, com o título *O verão acabou* (Figura 2).

Em outro estudo, *O verão acabou II*, também de Caio Paraguassu (Figura 3), vemos uma piscina em tons de azul, aguada com guache, assemelhando-se a um abismo, que contém uma escada propondo a descida, porém igualmente sem água. Esses estudos trazem em si uma angústia, uma distopia de quem visiona a essência, uma razão de existir, como se não houvesse voo, nem perspectiva de liberdade, pois a água secou.

Já em *Alérgico (a abraços),* de 2018 (Figura 4), há água em abundância. Traços afetuosos delineiam a ação do negar-se ao abraço. Talvez algum desejo tenha ocorrido no percurso e, na tentativa frustrada do contato, o mergulho se fez presente. Pernas e chinelos de pau ficaram de fora, mas o caldeirão pôde acolher as águas mornas azuladas, amenizando, talvez, todo o sentimento.

O traço e a composição, nos desenhos de Caio Parraguassu, se aproximam de certos desenhos de José Leonilson, seja pela simplicidade ou pela similaridade com que são configurados e, ainda, por conter uma economia na composição. Se constituem por contornos e vazios, e a cor foi utilizada também com parcimônia. Há um argumento que se apresenta geralmente numa dupla condição diante de

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Caio Paraguassu, Estudo para "O verão acabou II", 2020, guache e grafite sobre papel.
Figura 4 · Caio Paraguassu, Alérgico (a abraços), 2018, marcador e lápis dermatográfico sobre papel, 18 x 25,3 cm. Fonte: própria.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Caio Paraguassu, Quero falar com anjos, 2020, marcador e guache sobre papel, 21 x 29,7 cm. Fonte: própria.
Figura 6 · Caio Paraguassu, O Brasil não pode parar, 2020, lápis de cor e marcador sobre papel. 21 x 29,7 cm. Fonte: própria.

uma desesperança, ao mesmo tempo resiste e supera essa condição, seja pela leveza ou pela beleza, coisas que se revelam numa sugestão de intimidade.

Com a desmaterialização do objeto (Lippard, 1971), que apontou a arte como ideia e ação, a ideia deu lugar ao conceito e a ação à matéria transformada em movimento no tempo. Paraguassu, por meio dos desenhos mostra ações e "deformações" que retorcem o pensamento ou aclamam à plasticidade na transparência dos desejos.

2.1 O autobiográfico

Reflexo da limitação dos dias atuais em que vivemos, revelando manias quase "enlouquecidas", como no desenho *Quero falar com anjos* (Figura 5), claramente, através do imagético, Caio projeta sua subjetividade por meio do desenho. O autobiográfico toma mão da narração de seu cotidiano, nos limites onde o público adquire corpo. Leonor Arfuch considera que a

> *[...] narración de una vida -umbral entre lo íntimo lo privado y lo público -despliega, casi obligadamente, el arco de la temporalidad: fechas, sucesiones, aconteceres, simultaneidades que desafían la traza esquiva de la memoria o desordenan el empecinamiento de una serie, cesuras dislocaciones, olvides ... hilos sueltos que perturban la fuerza de la evocación. Pero esa temporalidad es también espacialidad: geografías, lugares, moradas, escenas donde los cuerpos se dibujan en un ámbito que es a menudo la marca más consistente de la cronología, el anclaje más nítido de la afectividad. El espacio — físico, geográfico — se transforma así en espacio biográfico (*Arfuch, 2005:248).

Como se pode reconhecer, os traços dessa relação entre o que é do mundo e o que é pessoal se mesclam, contudo evidenciam pontos de referência vividos, como um relato que escapa aos domínios do território da intimidade, o que caracteriza uma influência e uma resposta. O traço leve e as sutilezas delicadas de seus trabalhos acompanham e refletem sua personalidade, transmitindo a impressão sensível de um real. Como um diário íntimo, Caio faz inscrição do eu num espaço dialógico e, portanto, social. As dimensões pública e privada se sobredeterminam. No prefácio do livro "O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea, de Leonor Arfuch, Ernesto Laclau expõe o seguinte:

> *O que é importante advertir a esse respeito é que esse entrecruzamento entre as várias esferas não é o resultado de uma operação meramente analítica, mas ocorre diariamente nos espaços em que o autobiográfico se constitui e se redefine. [...] aqui Arfuch não é necessariamente pessimista: não vê nesse processo de entrecruzamento a invasão de uma esfera pela outra, mas um processo que é potencialmente enriquecedor — quer dizer, a emergência de uma intertextualidade que impede confinar temas e reivindicações a um isolamento esterilizante* (Laclau, 2010:12).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Caio Paraguassu, Circle jerk, 2021, marcador sobre papel, 21 x 29,7 cm.
Fonte: própria.
Figura 8 · Caio Paraguassu, Sem título, 2020, marcador sobre papel, 21 x 29,7 cm.
Fonte: própria.

Esse descentramento do artista que se recusa a transitar por caminhos já sinalizados dá passagem ao diálogo com essas outras maneiras de produzir.

3. O Brasil não pode parar

O desenho em lápis de cor "*O Brasil não pode parar*" (Figura 6) traz reminiscências vividas. Na utopia o aspecto lúdico se soma em entidades, seja em forma de realidade ou jogo.

Preocupações políticas inesgotáveis nos devoram, refletidas em desenhos inusitados que se entregam como um não-fim, enquanto arrematam a vida urbana interrompida (Figura 7). É o mesmo caso do desenho *Sem título* (Figura 8), de 2020, onde nosso olhar sobre a gangorra ziguezagueia de um lado ao outro, revelando em um dos lados o poder metaforizado por moedas e na outra ponta as metamorfoseia com uma arma contundente: um revólver que ocupa o lugar de uma pessoa nessa pugna política da descida, enquanto a outra sobe.

Existe também um peso relacionado com as ameaças violentas, representadas pelo armamento e pelas constantes agressões psicológicas que vivemos aqui no Brasil, desde uma circunstância política que não nos representa e que nos afeta com narrativas desumanas e egoístas. A violência está presente, não é uma ficção, podemos vê-la refletida no trabalho monocromático "Circle jerk" (figura 7), produzido por Caio nesse ano de 2021, onde vemos uma roleta com seis revólveres empunhados frontalmente, como um suicídio explicitado.

O perigo se mostra no estudo para *O ameaçador* (Figura 9), onde fósforos não-riscados são uma ameaça iminente, uma coisa muito pequena, mas potencialmente perigosa, podendo causar um incêndio ou um grande estrago. Metáforas dos dias inquietantes, com preocupações com o uso das máscaras, de álcool em gel, que temos que consumir e, com a lavagem constante dos alimentos e das mãos.

A cor rosada atraente e, a composição apurada à direita, envolvem o olhar e antecipam o fenômeno do acontecimento, como se na tentação o único fósforo isolado dentro da caixa pudesse ser o causador potencial do fogo, pois os outros estão jogados ao acaso.

Essa espera e as dúvidas, envolvidas na relação de retorno a uma existência normalizada, enquanto um coração bate amarrado, naturezas brotam diante de nós, guardam sentimentos dessa passagem que nos fornece um acalento em meio às incertezas desses dias estranhos e funestos vistos de muito perto.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 9 · Caio Paraguassu, Estudo para O ameaçador, 2020, marcador e lápis sobre papel, 21 x 29,7 cm. Fonte: própria.

Considerações finais

Os desenhos de Caio Paraguassu se atualizam pela poética, atuam num investimento relacionado ao que se vive e ao que se percebe, como resiliência ao que lhe afeta. Seu trabalho reflete, desde a atualidade de um momento carregado pelo confinamento, que é uma indicação para a sobrevivência, o momento em que vivemos, numa pandemia global onde as sociedades estão afetadas pelo Covid-19.

Penetramos no niilismo, na autobiografia e em outros espaços sugeridos pelos desenhos de Caio, reconhecendo o modo como estes nos afetam, seja pela delicadeza de seus traços, onde também se reconhece a potência de um ato de devolução lúdica diante do perigo, ou pela força da imaginação, onde tudo isso poderá passar, demonstrando que a sensibilidade nos aproxima como humanidade.

Seus desenhos aclamam por um diálogo consigo mesmo e com o outro, as relações políticas e sociais atuam como um agente impulsionador para as suas ideias.

A possibilidade de expressão nesses desenhos materializa um trânsito para a configuração de uma necessidade de bem-estar, no entanto a sobrevivência do desenho contemporâneo sugere a emergência como possibilidade de seguir adiante.

A aproximação, oferecida pela maneira de abordar o traço de Parraguassu, com certos desenhos contemporâneos não se configura apenas por um requisito formal, mas pela aproximação desses aspectos relacionados com o perigo e com o trágico. Evidentemente, não se pode comparar as poéticas individuais, mas existem muitos artistas impactados pela aproximação, cada vez mais evidente, de uma distopia em relação ao futuro. De alguma forma a experiência artística nos oferece uma sobrevivência.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Arfuch, Leonor (2005) "Cronotopias de la intimidad". In *Pensar este tempo, espacios, afectos, pertinencias*. Buenos Aires: Paidós. ISBN 950126552-8.

Laclau, Ernesto in Arfuch, Leonor (2010) *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ. ISBN 9788575111673.

Lewitt, Sol (1978) "Paragraphs on conceptual art". *New York: The Museum of Modern Art (1978)* [catalogue exhibition]. *ISBN:* 0870704273, 0870704281.

Lippard, Lucy R.; John Chandler (2013) "A desmaterialização da arte" in *Revista Arte & ensaios n. 25*. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ. ISSN 1516-1692.

Vasconcelos, Maria Constança. & Elias, Helena C. (2006) "O campo expandido" do desenho e suas práticas criativas. In *Caleidoscópio nº. 7*, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas. ISSN 16452585.

Wandschneider, Miguel & Faria, Nuno (1999) "Introdução" in *A Indisciplina do Desenho*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea, ISBN: 972-8560-12-3.

Nota biográfica

Marta Luiza Strambi, artista visual e professora no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil. Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, integra o Grupo de Pesquisa Estudos Visuais (CNPq/UNICAMP). Atua nas linhas de pesquisa Artes Visuais e Processos de criação.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0037-5972

Email: martastrambi@gmail.com

Morada: Instituto de Artes, Departamento de Multimeios. Rua Elis Regina, n. 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz". CEP: 13083-854. Campinas, SP, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Àngels Viladomiu, flores y plantas: La naturaleza como tema de exploración artística

Àngels Viladomiu, flowers and plants: The nature as a subject of artistic exploration

MARTA NEGRE BUSÓ

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Departament d'arts visuals i disseny, Pau Gargallo, 8, 08028, Barcelona, España.

Resumen: En el presente artículo analizo el trabajo de la artista Àngels Viladomiu (Barcelona, 1961), haciendo un recorrido por diferentes piezas articuladas en torno a las plantas. Este nexo común le sirve para tratar múltiples aspectos. En el texto abordaré los relativos a la ecología, el territorio, las ciencias naturales y sociales y el mismo arte.
Palabras clave: arte / plantas / etnobotánica / herbario / ecología.

Abstract: *This article analyses the work of the artist Àngels Viladomiu (Barcelona, 1961), focusing on a number of her creations involving plant life. This point of focus allows her to address multiple themes. The text will explore some of these themes: ecology, territory, the natural and social sciences, and art itself.*
Keywords: *art / plants / ethnobotany / herbarium / ecology.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. La artista como etnobotánica

En el siglo I d. C., Dioscórides, médico y cirujano griego, publicó el tratado *De materia médica* (aprox. 65 d. C.), en el cual hacía un estudio sobre un total de seiscientas plantas del Mediterráneo. El compendio tuvo mucha repercusión y se considera precursor de lo que ahora llamamos *farmacopea*. Este estudio, en el que se recopilaba el saber —tanto popular como especializado— acerca de las plantas curativas (Pardo & Gómez, 2002), es considerado también un precedente de la etnobotánica, disciplina que estudia la relación de los pueblos con su entorno vegetal. Quien acuñó el término fue el botánico y explorador estadounidense John William Harshberger, quien expuso los propósitos de esta ciencia (Harshberger, 1896). Su objetivo encaja con el interés de varios antropólogos, a finales del siglo XIX, de estudiar las plantas para determinar los rasgos culturales de los grupos sociales (Hilgert, 2007). Desde sus inicios, en la etnobotánica se detectan dos corrientes que parten de enfoques dispares. Una rama es la utilitaria, que analiza los usos de los vegetales y su aportación a la ciencia, la industria, el comercio y la tecnología (Hilgert, 2007); la otra, llamada cognitiva, centra su estudio en la manera como los humanos perciben la naturaleza. Este planteamiento se basa en analizar las plantas con una perspectiva más amplia, para acceder a todo el aparato simbólico que da significado al entramado social y cultural de un lugar, teniendo en cuenta que, si bien «la faceta utilitarista tiene un valor primordial, [...] no deben olvidarse otras interacciones como el manejo, las creencias, los conocimientos, las impresiones o las valoraciones sobre las plantas» (Pardo & Gómez, 2002: 172). Desde esta mirada, el arte puede ser una vía posible para este tipo de análisis: observar las manifestaciones artísticas basadas en la representación de los vegetales posibilita entender comportamientos, rituales y roles sociales de las civilizaciones representadas. A su vez, el arte puede ser una herramienta para desvelar los dispositivos culturales en que estamos inmersos. El artista es un observador de la realidad que tiene habilidad para inmiscuirse en diferentes ámbitos y capacidad crítica y poética para transmitir conocimiento.

En este sentido, es importante mencionar que, desde la década de los noventa, se detecta una tendencia etnográfica en diferentes producciones artísticas (Foster, 2001). Esta inclinación no es la única que se percibe en el arte reciente. Trabajar con metodologías propias de la antropología, la historia o la ciencia es habitual en lo que llamamos *interdisciplinariedad artística*. Un proceder así permite transferir métodos exitosos de una disciplina a otra y crear espacios híbridos que son usados para expandir la investigación y compartir conocimientos. La propuesta de la artista Àngels Viladomiu se sitúa en este espacio mestizo:

con sus archivos, herbarios, mapas, apuntes y libretas de campo, adopta técnicas de la etnobotánica como herramienta creativa. A través de su sensibilidad poética y de una elaborada propuesta conceptual, realiza un trabajo en el cual las plantas son el vehículo para tratar aspectos relativos a la ecología, el feminismo, las ciencias naturales, lo social y lo histórico. A continuación, haré un recorrido por diferentes proyectos y mostraré los contenidos implícitos que en ellos aborda.

2. Árboles

En las cuatro primeras líneas del primer capítulo de su tesis, Àngels escribe:

> *El árbol [...] ha estado culturizado y permanentemente catalogado para los hombres, a los cuales ha acompañado a lo largo de las civilizaciones. Difícilmente, pues, podemos concebir los árboles de manera indisociable a la actividad y a los procesos humanos, no solamente por los diferentes usos que el hombre ha hecho, sino también por el sentido simbólico que las diferentes culturas le han conferido [...].* (Viladomiu, 2006:19)

El título de la tesis incluye la palabra compuesta alemana *Baumkunst*, que define y engloba lo que el estudio trata. Como la misma autora detalla, la riqueza etimológica del alemán «permite unir y formar palabras que desencadenan nuevos significados, a menudo más precisos y a la vez más amplios» (Viladomiu, 2006: 11). Introducir este término no es arbitrario; para la artista, no es solo una palabra escrita en otro idioma, sino que hace referencia al lugar preferente en el que la cultura alemana sitúa el árbol. Al mismo tiempo, utilizar esta palabra evoca un aspecto vivencial: la artista vivió diferentes etapas de su vida en Alemania y algunos de sus proyectos están realizados en ese país. Concretamente, en Berlín, la artista lleva a cabo una labor de reconocimiento de la zona, confrontando el trabajo *in situ*, recolectando plantas y elementos vegetales, y su representación cartográfica.

En *Dendrografías (mapas foliformes)* (2003) (Figura 1), Àngels distribuyó en la pared, a diferentes niveles de altura y de manera perpendicular a la superficie, hojas prensadas de varias especies de árboles. En los nervios de cada una hay impreso el nombre de las calles de Berlín vinculadas a su especie. Cabe decir que el escritor Franz Hessel describió, a modo de *flâneur*, estas mismas calles en su obra *Spazieren in Berlin* ('Paseos por Berlín') (1929). Aludiendo a este autor, el trabajo de Àngels hace hincapié en el árbol como testigo de los acontecimientos que ha sufrido la ciudad. La obra funciona a la vez como mapa foliforme, y propone otra manera de acercarse a la representación de la metrópolis. Siguiendo unos planteamientos similares, el mismo año realizó la pieza

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Dendromap (2013), en la cual las hojas de diferentes especies están colocadas directamente sobre el mapa de Berlín. Cada una tiene un agujero redondo con una lupa adherida que amplía parcelas del callejero, precisamente aquellas en las que aparecen nombres de especies arbóreas. El nombre de las calles o de los lugares de esta misma ciudad también aparece impreso en la obra *Botanical map* (2010) (figura 2), una composición reticular hecha con treinta y seis papeles, en los que representó, a través del gofrado, los nervios de múltiples hojas. Las líneas de diferente profundidad simulan calles, callejuelas y avenidas que aparentan seguir un orden, aunque este finalmente quede fragmentado, lo que propicia que la mirada se pierda en el entramado vegetal de la superficie blanca.

Todas estas obras están incluidas en el conjunto titulado «Botanical projects» (2010-2018), en cuyo interior también encontramos *Biodiversität-Künstlerfriedchof* (2012-2013), en la que la artista presentó un herbario dispuesto sobre estantes de hojas recogidas en el cementerio Friedenau, llamado «cementerio de los artistas» por el gran número de creadores que en él se hayan enterrados. Al lado de esta instalación, y colgado en la pared, había un dibujo de la planta del recinto con la información del lugar donde se emplazan las sepulturas de los diferentes artistas, indicado a partir de un fragmento redondo de las plantas allí recogidas. Así, Àngels estableció de manera sugerentemente poética una simbiosis entre plantas y artistas. Como ella misma expresa en su web, «la biodiversidad y la naturaleza efímera de las hojas se convierten en metáfora del cambiante estado gaseoso del arte y los artistas, tal como lo denomina Yves Michaud».

En conjunto, en todas estas obras se proponen formas alternativas de experimentar la ciudad y de reconocer aquellos elementos que, aunque presentes e imprescindibles en un núcleo urbano, no aparecen representados en los mapas convencionales, ya que muchas veces no se los contempla como componentes clave y organizativos del espacio. Hacerlos relevantes es poner el foco en aquello que, si bien no es productivo, es esencial para mejorar nuestra calidad de vida. Así mismo, estos trabajos también nos hablan de la historia del lugar y de la relación que establecen los sujetos que lo habitan con la naturaleza que los rodea.

3. Huertos

Con este mismo planteamiento, se han popularizado diferentes acciones sociales y manifestaciones artísticas que tienen como finalidad recuperar los huertos urbanos. Àngels afirma que estas surgen como alternativa al proyecto especulativo del suelo que rige las políticas de edificación de gran número de ciudades. Según ella, implementar cultivos urbanos materializa iniciativas comunitarias y autogestionadas, las cuales «consiguen generar espacios participativos

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Àngels Viladomiu, *Dendrografías (mapas foliformes)*, 2013. Hojas arbóreas prensadas y Letraset. Dimensiones variables.https://www.angelsviladomiu.net/dendrogaphies

Figura 2 · Àngels Viladomiu, *Botanical maps*, 2010. Impresión (gofrado) sobre papel, 70 × 70 × 5 cm. https://www.angelsviladomiu.net/maps

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

alternativos mediante actividades de formación y autoocupación» (Viladomiu, 2013:100). Del mismo modo, explica que su puesta en marcha supone un beneficio medioambiental, ya que dota de sentido zonas degradadas o sin uso. A la vez, conceptualmente, la creación de los huertos implica también «un cuestionamiento del territorio, de las geopolíticas, de la cultura e identidad en nuestras relaciones hacia el entorno y el planeta» (Viladomiu, 2013:100). Desde esta perspectiva, que comparto, potenciar su desarrollo significa plantear opciones ecológicas al cultivo y a la gestión de los alimentos.

En este contexto situamos la obra de Àngels *Botánica radical* (2013) (Figura 3), que no solo se puede leer desde el activismo ecológico, sino también desde el ecofeminismo. La pieza consistió en crear, dentro del huerto de Ca la Dona, una sección específica dedicada a las plantas medicinales utilizadas para tratar y calmar los efectos de la menopausia. Al mismo tiempo, en el recinto expositivo se mostraron las plantas secas para su uso, con la pertinente información de cada una de ellas. También se activó un espacio para compartir información, experiencias y consejos, tanto sobre las plantas como sobre la menopausia. Con todo ello, la propuesta tenía como objetivo reivindicar y recuperar el conocimiento ancestral que poseían las mujeres para cuidarse y gestionar los ciclos vitales que afectan a nuestros cuerpos y a nuestras vidas; un conocimiento que tenían nuestras antecesoras, sobre todo en el mundo rural, y que, como bien explican autoras como Silvia Federici (2013), fue instrumentalizado por el aparato médico masculino.

4. Musgo

La técnica etnográfica vuelve a estar presente, o más bien, es la herramienta fundamental en el proyecto que Àngels realizó en su residencia en el Centre d'Art i Natura de Farrera (Catalunya). El punto de partida consistió en transitar por el sugerente vínculo que existe entre personas y plantas. Para ello, cogió como eje principal la figura de Creu Casas i Sicart (1913-2007), hecho que le sirvió de excusa para escudriñar el territorio donde situó su pesquisa. Cabe decir que Creu Casas, botánica y farmacéutica, fue una investigadora apasionada de la flora briófita. En 1969 localizó, herborizó y documentó una especie de musgo llamada *Oedipodiella australis* en el valle de Farrera, con unas características anómalas. Este hecho la llevó a hipotetizar sobre una variante de dicha especie. La artista, haciendo una prospección alrededor del musgo, recorre los pasos de Creu Casas, conoce diferentes especialistas en botánica, accede al Laboratorio de Briología de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) y entra en contacto con el briólogo residente en Farrera, Francisco Lloret. En su proceso de

Figura 3 · Àngels Viladomiu, *Botánica radical*, 2013. Plantas, mobiliario y objetos varios. Dimensiones variables. https://www.angelsviladomiu.net/radical
Figura 4 · Àngels Viladomiu, *Plantes rares*, 2017. Libro de artista (detalle). https://www.angelsviladomiu.net/plantes-rares

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

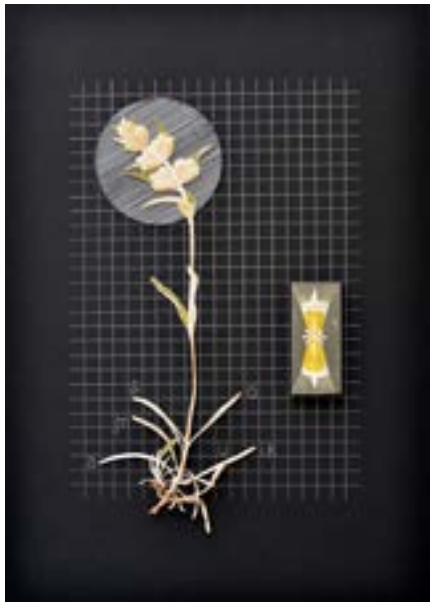


Figura 5 · Àngels Viladomiu, *Plantes rares*, 2017. Libro de artista (detalle). Imagen facilitada por la artista
Figura 6 · Àngels Viladomiu, *Herbarium nigrum*, 2018. Plantas secas sobre papel de algodón negro. Dimensiones variables.https://www.angelsviladomiu.net/copia-de-radical-botany

trabajo, transita por este pueblo del Pallars Subirà, conoce a su gente, explora sus rincones, recoge especímenes, realiza fotografías, herboriza y anota información. El musgo no es solo el pretexto para conocer el territorio, sino una herramienta para aproximarse y establecer vínculos con él. Como dice el ecólogo Lloret, «el musgo te ayuda a ver el mundo de cerca» (Lloret citado por Viladomiu, 2019:132).

Cabe tener en cuenta que solo en el núcleo del pueblo de Farrera se pueden encontrar cuarenta especímenes de musgos diferentes; para conocerlos, hay que observarlos atentamente con un microscopio y detectar sus peculiaridades morfológicas. Estos pequeños y extraños vegetales, que parecen insignificantes, no son solo indicadores bioambientales de la riqueza natural de un paraje, sino que nos muestran otra manera de existir en el mundo, otro tiempo posible. Este concepto es el que Àngels nos quiere transmitir en su obra, la cual se materializa en un libro de artista titulado *Plantes rares* (2017) (Figura 4 y Figura 5), compuesto por tres libretos. En él encontramos textos, mapas, ilustraciones y fotografías. A modo de etnógrafa, la artista despliega toda una investigación acerca del lugar, y muestra tanto el patrimonio natural como el arquitectónico donde habitan estas curiosas plantas. Así, desde lo micro consigue abordar la complejidad de una región, y las vidas, humanas y vegetales, que la pueblan.

5. Flores

Un proceso similar es el que también desarrolló en el proyecto *Híbrid contemporani* (2016), un encargo de la Universidad de Barcelona (UB) para diseñar el cartel de Sant Jordi que finalmente se desplegó en formato expositivo. Este trabajo, que realizó conjuntamente conmigo, tuvo como punto de partida el análisis del proceso de hibridación de una nueva variedad de rosa —elemento simbólico de esta festividad— siguiendo el método de fecundación mecánica ideado por Pere Dot (1885-1976), fundador de los viveros Dot, los cuales visitamos.

Nuestro proyecto se centró en ilustrar las fases del proceso. En el cartel, cogiendo como modelo el dibujo esquemático de los libros de botánica, dibujamos sus diferentes etapas y las herramientas utilizadas para ello. A la vez, introducimos elementos ajenos, propios del arte, haciendo un ensamblaje entre flores, tallos, semillas, herramientas de jardinería y lápices. El resultado es un cartel pseudocientífico que recuerda las investigaciones alquimistas de la Edad Media. Su estética lleva implícita una fascinación por los tratados naturalistas clásicos que, con la voluntad de entender el mundo, proponían una interpretación, evidentemente repleta de múltiples errores. A su vez, el cartel tiene la intención de enlazar lo científico con lo artístico:

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *El proceso de hibridación y obtención de una rosa es complejo y exige años de trabajo, mucha paciencia y perseverancia. [...] Aún así, el resultado es imprevisible y muchas veces fallido. Es aquí donde hemos detectado coincidencias con el proceso de trabajo de los artistas.* (Negre & Viladomiu, 2016)

Tanto en el cartel como en la exposición, las herramientas del jardinero se confunden con las del artista, lo que funciona como metáfora de la capacidad de las disciplinas para entrecruzarse. En las dos vitrinas se podían observar, a modo de gabinete de curiosidades, probetas, objetos de jardinería, dibujos y plantas, que se mezclaban entre ellos creando nuevos objetos, entre absurdos y poéticos. Nuestra intención era referirnos al encuentro y a la intersección de múltiples ámbitos de conocimiento, así como a la multiculturalidad del entorno social. Para nosotras, en una época esencialmente híbrida, lo conectable y fluido es una estrategia que permite abrir nuevas y fructíferas posibilidades.

Esta suma de elementos viene reforzada por la obsesión de la artista por recolectar, coleccionar, archivar y documentar. De ella se desprende una atracción por todo lo relacionado con las ciencias naturales y sus métodos de análisis, sobre todo los llevados a cabo en el momento de desarrollo y categorización de las diferentes especialidades en la modernidad. Estéticamente, las piezas de Àngels nos recuerdan a los grabados tradicionales de botánica del siglo XVIII o XIX, o incluso a los tratados del Renacimiento, próximos al momento en que la ciencia y la alquimia se cruzan. Desde estos referentes se puede leer el conjunto *Herbarium nigrum* (2018) (Figura 6). En esta propuesta expositiva, la artista despliega, dentro de diferentes vitrinas parecidas a las que encontraríamos en los museos de ciencias naturales, un conjunto de plantas en flor prensadas o enceradas formando un herbario, compuesto por vegetales comunes que dialogan con dibujos y formas geométricas. Conceptualmente, esta instalación juega con la lógica objetiva del dispositivo científico, e introduce elementos ajenos a lo que de él se espera, con lo que se crea un entramado simbólico y poético. Los dibujos, redondas, encuadres y tramas que aparecen junto a las plantas completan el discurso de la obra; por ejemplo, las retículas remiten a la perspectiva, otro dispositivo que ha determinado la manera como observamos y conocemos el mundo y, por extensión, la naturaleza desde el Renacimiento.

6. Conclusión

La representación de los vegetales se ha asociado a tres grandes temas en la historia del arte: el paisaje, las naturalezas muertas y el dibujo científico. Cada uno de los géneros tiene su tradición, pero a la vez hay implícitas ideologías comunes como son las de querer acotar, encuadrar y domesticar lo que es natural.

Es sabido que el ideario del individuo moderno, que desea entender y clasificar el mundo, ha evolucionado hacia una voluntad de control que tiene como fin dominarlo. Esta misión no solo positivista, sino casi divina del ser humano, ha sido cuestionada en los últimos años, porque nos acerca a una crisis medioambiental sin precedentes. Hay múltiples activistas que trabajan denunciando este aspecto. Desde el arte, también hay numerosos artistas que, con sus propuestas, se enfrentan al tema de la representación de la naturaleza, con el objetivo de analizar la relación que los humanos establecemos con ella. Es en este contexto donde ubicamos la obra de Àngels. Como hemos podido ver, en sus propuestas, la artista parte de su entorno cotidiano, de aquellas plantas que la rodean o que *a priori* parecen irrelevantes; no obstante, la acción de hacerlas visibles posibilita crear imaginarios desde los cuales pensar otras maneras de hablar de la naturaleza.

Agradecimentos
Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D Materia impresa / Laboratorio en red (PGC2018-093862-B-C22).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Federici, S. (2013) *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños. ISBN: 978-84-96453-51-7

Foster, H. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-1329-7

Harshberger, J. W. (1896) «The purposes of ethno-botany». *International Journal of Plant Sciences*. eISSN: 1537-5315. Vol. 21 (3): 146-154. Disponible en: https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/327316.

Hessel, F. (2015) *Paseos en Berlín*. Madrid: Errata Naturae. ISBN: 978-84-15217-88-6

Hilgert, N. (2007) «La etnobotánica como herramienta para el estudio de los sistemas de clasificación tradicionales». En: Contreras-Ramos, A.; Cuevas Cardona, C.; Goyenechea, I.; Iturbe, U. (ed.) *La sistemática, base del conocimiento de la biodiversidad*. Pachuca de Soto: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. ISBN: 970-769-099-2. Disponible en: https://www.scribd.com/doc/7996116/10-La-etnobotanica-como-herramienta-para-el-estudio-de-los-sistemas-de-clasificacion-tradicionales

Pardo, M.; Gómez, E. (2002) «Etnobotánica: aprovechamiento tradicional de plantas y patrimonio cultural». *Anales del Jardín botánico de Madrid*. eISSN: 1988-3196 .Vol. 60 (1): 171-182. Disponible en: https://digital.csic.es/bitstream/10261/2488/1/Etnobotanica.pdf

Viladomiu, A. (2006) *Baumkunst. L'arbre com a objecte, subjecte i territori d'experimentació en l'art contemporani*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en: http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35433

Viladomiu, A. (2013) «Urban Gardening: espacio de creación, crítica social y activismo». *AUSART Journal for Research in Art*. eISSN: 2340-9134. Vol. 1 (1): 99-106.

Viladomiu, A. (2019) «Como ser musgo». En: Albelda, J.; Sgaramella, C.; Parreño, J. M. (ed.) *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. ISBN: 978-84-9048-748-8

Viladomiu, A.; Negre, M. (2016) *Híbrid contemporani*. Universitat de Barcelona. [Díptico informativo de la exposición]

Viladomiu, A. *https://www.angelsviladomiu.net*. [Página web de la artista]

Los escenarios arquitectónicos en la frontera entre arte y vida: una lectura transversal y comparativa de algunas obras de Antoni Miralda

Architectural settings on the border between art and life: a cross-sectional and comparative reading of some works by Antoni Miralda

MASSIMO COVA

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny, Secció de Producció d'Art Contemporani, Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Catalunya Espanha

Resumen: En este ensayo proponemos una lectura comparativa de algunas obras significativas de Antoni Miralda en relación con obras y proyectos de otros artistas contemporáneos con el objetivo de reconocer la relevancia que los escenarios arquitectónicos tienen en su obra y a que aspectos del debate cultural vigente nos pueden remitir.

Palabras clave: Arte contemporáneo / Escenarios arquitectónicos / Antoni Miralda.

Abstract: *In this essay we propose a comparative reading of some significant works by Antoni Miralda in relation to works and projects by other contemporary artists in order to recognize the relevance that architectural settings have in his work and to which aspects of the current cultural debate they can refer us.*

Keywords: *Contemporary art / Architectural settings /Antoni Miralda.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introducción

La obra de Antoni Miralda (Terrassa, Barcelona, 1942) es conocida desde los años 70 principalmente por el carácter antropológico del uso de los alimentos como referentes de creación artística, donde "la comida" se convierte en vehículo de acción social y de identidades culturales a través de su transposición al lenguaje del arte. Su trabajo es una

> *fusión milagrosa de arquitectura, escultura, diseño gráfico, arqueología, celebraciones, performances, rituales y tecnología, además de un termómetro fascinante del cambio social.* (Wines, 2016: 135. Trad. a.)

Miralda explora las fronteras entre la actuación espontánea y la acción artística, fluctúa en el límite desdibujado entre espacio público y espacio artístico, entre realidad y actuación. Las arquitecturas y los espacios urbanos concurren en sus obras como escenarios esenciales y complementos imprescindibles de sus significaciones: plazas, calles, edificios, locales y mobiliario se hacen representativos de paradigmas subyacentes a los propósitos manifiestos de esas obras y apuntan a cuestiones de debate actual como fronteras, territorios culturales, tránsitos, comunicaciones, o consumo, entre otras.

2. El Internacional Tapas Bar & Restaurant

El Internacional fue un famoso restaurante entre 1984 y 1986 en el barrio de Tribeca de New York, obra maestra de Miralda realizada en colaboración con la restauradora Montse Guillén, contenedor y a la vez protagonista de acciones performativas alrededor de la esfera alimenticia y social, que viene reconstruido y presentado en la reciente exposición antológica al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (*MIRALDA MADEINUSA*, MACBA, 2016-17). El artista Christo dijo en 1985 que "El Internacional es una máquina inmóvil del tiempo con un diseño que mezcla capas ..." (Wines, 2016: 136. Trad. a.), y la obra presentada al MACBA no es solo una reconstrucción testimonial de lo que fue *El Internacional* de New York, sino una obra nueva, autónoma, que reformula los paradigmas originarios añadiendo una capa nueva de significación. Se omiten algunas de las capas propias estratificadas en su historia, a las que Christo hace referencia, como las huellas estructurales, las de uso y las de su funcionamiento, para sintetizarlas en una nueva capa de latencia, en una simulación fría de unos entornos que fueron testigos de muchas historias y que el artista transforma ahora en lugares ambiguos y atemporales donde el rastro de actividad humana queda ausente, como en una especie de estado pre individualizado, antes de que surgiera su identidad y antes de su codificación, "un espacio que

no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional ni como histórico" (Augé, 1992:83) (Figura 1).

Un simulacro inquietante como los que aparecen en las obras de Thomas Demand (Munich, 1964), fotografías resultantes de reconstrucciones escultóricas a partir de fotografías de escenarios en los que hubo algún suceso, publicadas en medios de comunicación. De estos escenarios Demand hace una meticulosa reconstrucción en facsímil del espacio arquitectónico a escala real, utilizando sólo papel, cartón, celofán y otros materiales comunes; la escultura-maqueta, entonces, viene adecuadamente iluminada y fotografiada, para ser seguidamente destruida. Así, *El Internacional* del MACBA alude al recuerdo vago de algún hecho, en un instante de memoria frágil que no contiene toda la información y que, por ello, se vuelve evocador de lo que falta, desmantelando la diferencia entre esencia y apariencia: no es ni un mundo aparente ni un mundo real, sino una dicotomía entre objeto y sujeto, entre real e irreal, entre verdadero y falso. La pintura de Tim Eitel (Leonberg, 1971), miembro de la llamada "Escuela de Leipzig", también evoca arquitecturas y espacios fríos y genéricos con rastros de presencias pasajeras, en este caso figuras anónimas desconectadas de un contexto también anónimo e impersonal. Figuras ancladas en un compás de espera y que parecen desorientadas en unos ambientes casi abstractos, como unos mundos paralelos que también son habitados pero que resultan extraños y angustiosos. Momentos instantáneos capturados de una cotidianidad aparentemente insustancial, fragmentos efímeros y pasajeros que acaban reflejando aspectos de la época en que vivimos.

3. The Archaeological Sandwich

The Archaeological Sandwich es una síntesis entre arquitectura y memoria a través de la reconfiguración de sus materiales. Una obra que podemos clasificar en el formato tradicional del "medio relieve", entre las dos y las tres dimensiones, entre la pintura y la escultura. Pero también entre la instalación y la acción performativa de recuperar unos restos del antiguo restaurante ya existente previamente a "El Internacional", el conocido "Teddy 's" que había sido un lugar relevante en la historia cultural, para preservar su memoria y perpetrar la tradición como un valor añadido para el entonces nuevo proyecto de Miralda. El artista convierte unos desechos, representativas de la identidad del viejo edificio como un trozo de plato, o un logo bordado de una uniforme de los trabajadores, o fragmentos de cerámicas, de revestimientos o de instalaciones, en vestigios de un patrimonio arquitectónico y social consagrando a la historia. Una solución poética y sugerente de conservación de la esencia de un edificio, de su uso y de

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · A. Miralda, *El Internacional*, 1984-86/2016, fuente propia.
Figura 2 · A. Miralda, *The Archaeological Sandwich*, 1984-86/2016, fuente propia.

su relación con las personas, que valoriza la tradición y que podríamos leer hoy día como acción de resistencia a la inmediatez del consumo rápido y del presente continuo que las nuevas arquitecturas contemporáneas de las apariencias expresan (Figura 2).

The Archaeological Sandwich nos hace pensar en otras formas de arqueología, de preservar vestigios, creando asociaciones entre componentes de la construcción e identidades del edificio, así como las propuestas escultóricas de John Beech (Winchester, 1964), con las que este artista convierte herramientas de baja tecnología y residuos del mundo de la construcción en objetos estéticos. Beech se reapropia de materiales industriales comunes, objetos de los procesos productivos de la edificación y desechos encontrados en la calle o en la basura de las obras, y los transforma en desconcertantes y absurdas composiciones. Escombros de edificios derribados, chatarra variada, restos de arquitecturas como despojos rechazados por la cultura contemporánea conforman también las obras de Ida Ekblad (Oslo, 1980), que recolecta objetos descartados y obsoletos y los sumerge en bases de hormigón, creando pesadas amalgamas críticas de nuestro tiempo. Otro ejemplo significativo de mirada crítica sobre la habitabilidad del mundo globalizado a través de restos es la serie *Trashed Black Box*, del artista plástico y músico Steven Parrino (New York, 1958 — 2005), muerto en un accidente de motocicleta a los 46 años, todo un epílogo de una vida marcada por una ideología de la destrucción, del nihilismo y de la falta de valores, paradigmática de nuestra sociedad. Se trata de un cubículo de placas de cartón-yeso montadas sobre perfiles metálicos del tamaño aproximado de una pequeña habitación de cualquier piso, el simulacro de un espacio arquitectónico convencional fabricado con un sistema constructivo estandarizado muy difundido en las prácticas de la edificación actual. Interiormente está pintado de esmalte negro, alusión a un ambiente oscuro, hostil, opresivo / depresivo, sin ventanas y sólo con un agujero de acceso que permitió al artista entrar y, con un mazo grueso, dar golpes violentos a los paneles hacia fuera en un acto performativo de rebelión y de destrucción.

4. Movable Feast / Wheat & Steak

Las obras *Movable Feast* así como *Wheat & Steak* representan una gran "kermesse" en el espacio público, "para el artista se trata de que la creación, como prioridad, se haga cargo de la realidad antes que trabajar del lado del simulacro" (Ardenne, 2006:11). La temprana *Movable Feast* fue una fiesta popular reivindicativa en la Novena Avenida de New York y la otra una versión personalizada por Miralda del exuberante desfile anual de Kansas City. Ambas llenan

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

el espacio público de elementos identitarios de cultura local, la multiétnica de New York, por un lado, y la profundamente conservadora de Kansas City por otro. Los elementos que conforman *Wheat & Steak*, desde los haces de cereales, a los animales para la carne hasta la gran corona, celebran triunfalmente la gloria de los bienes y de los productos de ese colectivo social, incluidos, con sutil ironía crítica, los bienes humanos de las jóvenes bellezas locales, en una América conservadora, retrógrada y machista.

A este propósito la obra *It Happened In The Corner*, de la pareja artística "littlewhitehead", nos hace pensar en las funciones del espacio público, pero desde la mirada del miedo y de la inseguridad (Virilio, 2012), y consiste en una instalación escultural hiperrealista que representa un grupo de personas de medidas reales, aparentemente de clase trabajadora –colectivo que se ha vuelto marginado y en peligro de exclusión social en la época de la cultura postindustrial– que mira algo en un rincón, algún acontecimiento que parece no prometer nada bueno. Es una composición irónica, pero de cierto humor negro que desprende curiosidad e inquietud, y que pretende explorar el paradigma de la violencia como fenómeno cada vez más normalizado (Figura 3).

La obra *Wheat & Steak*, escenificada en el espacio público, es una reflexión y una investigación sobre comportamientos de masas y experiencias colectivas de intercambios culturales, así como lo son también las instalaciones escultóricas de Ester Partegàs, que, por contraposición a los escenarios de Miralda, nos hacen pensar en los espacios genéricos y anónimos, aquellos llamados "no-lugares" (Augé, 1992), que se hacen metáforas de la época en que vivimos, con sus tiempos de espera en los espacios de las migraciones globalizadas, donde los entornos públicos paradigmáticos del modelo cultural capitalista se banalizan en una homogeneización de espacios, de culturas y de pensamiento.

Sobre los paradigmas de relación con los espacios de la ciudad contemporánea — una relación con los lugares y con la realidad que, como observa Virilio, "se está disolviendo, se está volviendo evanescente" (Virilio, 2012:90)– es significativa la obra del artista alemán Franz Ackermann (Neumarkt-Sankt Veit, 1963) inspirada en los signos del efímero urbano, a los rastros electrónicos de los GPS como mapas de los éxodos psico-geográficos de los artistas por las ciudades del mundo. Las pinturas, algunas de gran formato, se presentan como instalaciones dentro del espacio expositivo, construyendo ambientes que hacen referencia a los entornos urbanos caracterizados por geometrías complejas y convulsas, por desplazamientos excitados, rápidos, e incongruente y por sensación de desorientación en un ambientes artificiales y caóticos.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · A. Miralda, *Wheat & Steak*, 1981/2016, fuente propia
Figura 4 · A. Miralda, *Breadline*, 1977/2016, fuente propia.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · A. Miralda, *Have a Good Year*, 1995/2016, fuente propia.

5. Breadline

La obra *Breadline*, un muro de rebanadas de pan de color para comer en la calle como reflexión en torno a las desigualdades entre la opulencia y el hambre, acabó en una batalla campal en Houston en 1977. Fue una instalación/performance evocadora de paradigmas de comportamientos colectivos y de valores sociales, que se configura como interacción/transgresión del público y se puede relacionar con las acciones destructivas también del público en la instalación *Untitled* de Rudolf Stingel (Merano, 1956), en la que el artista provoca las interacciones de los espectadores con la obra, con grafitis, golpes y arañazos: una instalación "site specific" con materiales representativos del sistema productivo de la actualidad, donde los visitantes dejan el signo personalizado de su tránsito. La obra consiste en recubrir las paredes de una sala con material aislante de fibra de vidrio revestida con una capa de aluminio –utilizado en la construcción de edificios y de consistencia esponjosa– creando un efecto de brillo que alude a los hoteles de lujo o de templos dorados, pero de aspecto efímero e industrial (Figura 4).

Otra propuesta en la que los visitantes se convierten en co-creadores de la obra, es *Measuring the Universe*, del artista eslovaco Roman Ondák (Žilina, 1966), una aguda y sutil reflexión que cuestiona la percepción y la conciencia de los códigos sociales de la colectividad contemporánea y desvela de cómo de comunes son los universos que creemos individuales en las relaciones humanas. Consiste en un espacio inicialmente blanco y vacío en el que cada visitante deja rastro de su tránsito por el lugar con la marca de su altura el nombre y la fecha y lo llenando de forma progresiva; así lo explica el propio artista:

El hecho de anotar la medida en la pared, como cuando eras pequeño, alude a la idea de evolucionar. También remite a ese eterno deseo de medir la escala del universo, de conocer nuestro lugar en el mundo. (Espejo, 2013)

La obra se basa en la memoria de la presencia humana en el lugar a través del testimonio que ha dejado, un signo que evoca paradigmas de desplazamiento transitorios físicos y temporales, que se hacen visibles por la acción interactiva de los propios visitantes en una dinámica circular en la que el mismo espectador se vuelve sujeto artístico y protagonista del acto performativo creador de la obra.

6. Have a Good Year

Complementos de la arquitectura y del espacio urbano son los muebles, como por ejemplo *Have a Good Year*, las sillas de neumáticos realizadas por Miralda que fueron un precedente significativo en el debate ya mundial sobre el uso de los espacios públicos y su compatibilidad con el tráfico rodado. Estas sillas abanderaron la primacía de las personas sobre los coches invirtiendo el orden prepotente de los privilegios de los automóviles sobre los peatones.

Muebles que se hacen reflejo de valores sostenibles los de Miralda y muebles que reflexionan sobre cómo de compleja es la descodificación y reinterpretación de la información a través de los sistemas tecnológicos de comunicación que utilizamos en nuestra cotidianidad los de Simon Starling (Epsom, Reino Unido, 1967). La obra *Three white desks* explora los grados de interpretación de las personas que han intervenido en el proceso de realización de este trabajo artístico, y escenifica el nivel de incertidumbre y de aleatoriedad que gobierna los intercambios globales.

La historia comienza en Berlín en los años 30, cuando Francis Bacon diseñó una mesa por el escritor australiano Patrick White para su estudio de Londres, que , una vez vuelto a su tierra de origen, se hizo construir otra a partir de una fotografía, pero quedó insatisfecho del resultado; Starling escaneó esa misma fotografía, y dio el archivo digital de 30 Mb a un ebanista berlinés que reconstruyó el escritorio. Una fotografía formato jpeg de 84Kb de este nuevo mueble fue enviada por teléfono móvil por el ebanista berlinés a un ebanista de Sídney, al otro lado del mundo, que, a su vez, construyó uno, lo fotografió y envió por correo electrónico el archivo fotográfico formato jpeg de 100 Kb a un ebanista de Londres que en realizó una tercera copia. El resultado final son tres muebles similares, realizados en tres sitios dispersos geográficamente y significativos de la historia, con sutiles -o no tan sutiles- signos diferenciales de degradación del modelo original, de su forma inicial, sin que se haya degradado la calidad, garantizada por la profesionalidad de los tres talleres de fabricación.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Conclusiones

Nos hemos centrado en identificar aspectos y características de algunas obras significativas de Antoni Miralda para relacionarlas con obras de artistas contemporáneos que apuntan a unas arquitecturas y a unos espacios urbanos a través de signos de uso, de huellas reveladoras de las relaciones de los edificios y de los espacios con las personas que los habitan y que se proponen como vehículos de reflexión crítica sobre la habitabilidad del mundo globalizado.

Referencias

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

Augé, Marc (1992). *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropologia de la Sobremodernidad*. Ed. Gedisa. Barcelona. ISBN: 84-7432-459-9.

Espejo, Bea (2013). *El arte rivaliza con nuestra percepción del universo*. Entrevista con Roman Ondak, "El Cultural". 20/9/2013. Extraído de: https://elcultural.com/Roman-Ondak.

Virilio, Paul (2012). *La administración del miedo*. Editorial Pasos Perdidos — Barataria. Madrid.

Wines, James (2016). "La cuina com a context. Miralda, l'art ambiental i El Internacional." En: *MIRALDA MADEINUSA*, catálogo de la exposición. MACBA. Barcelona. ISBN: 978-84-92505-82-1.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A insurgência autobiográfica: uma paisagem íntima

The autobiographical insurgency: an intimate landscape

MAURICIUS MARTINS FARINA

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil.

Resumo: Este texto tratará da ocorrência de argumentos autobiográficos presentes em trabalhos da artista Marta Strambi, para verificar, desde uma atmosfera relacionada aos contextos da artista, de que maneira a expressão autorreferente, relacionada ao lugar e ao gênero, poderá se apresentar. A artista, ao se relacionar com processos dialéticos de subjetivação, nos oferece uma produção com inteligências e sensibilidades que são evidenciadas na materialidade das formas que nos contornam como um ato de enfrentamento às distopias da vida.

Palavras chave: autobiografia / instalação / objeto / Marta Strambi.

Abstract: *This text will deal with the occurrence of autobiographical arguments present in the works of the artist Marta Strambi, to verify, from an atmosphere related to the artist's contexts, how the self-referential expression, related to place and genre, can be presented. The artist, when relating to dialectical processes of subjectivation, offers us a production with intelligences and sensibilities that are evidenced in the materiality of the forms that surround us as an act of confronting the dystopias of life.*

Keywords: *autobiography / installation / object / Marta Strambi.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 19/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Uma arte, muitas artes: mulheres artistas

A história enuncia a longevidade do predomínio masculino durante a construção sociocultural do Ocidente. Entretanto, no contexto múltiplo das experiências artísticas, produzidas a partir do século XX, é de se reconhecer o lugar de destaque que será ocupado pela produção feminina, que se evidencia desde princípios do modernismo, mas se afirma, de maneira abrangente, a partir dos anos 1960: como se pode observar no livro/catálogo "Mulheres artistas", publicado em vários idiomas pela Editora Taschen, trabalho este organizado por Uta Grosenick (2001).

A aparição das questões de gênero como argumento, no âmbito da produção artística, será responsável pela introdução de novas possibilidades relacionais nesse território. As questões femininas, propondo-se desde uma argumentação implicada com histórias e subjetividades específicas, no curso dessa complexa transição cultural, perpetraram na cena artística relatos que nos revelaram naturezas muito próprias, de intimidade, mas também de alteridade. As razões do pesado poderio masculino, imbricadas em contextos antropológicos, como todos sabemos, são eticamente injustificáveis. Vivemos no tempo em que velhos costumes estão a ser revirados. Na arte as mulheres são pioneiras, foi a partir disso que outras minorias puderam relatar suas experiências.

Esse é um assunto que se abre em muitos pedaços, mas o que pretendo acentuar refere-se ao fato de que questões de desigualdade, de gênero, de etnia, de território, estão presentes como argumentos para a ação artística, incluindo nesse tabuleiro cultural um campo poético que é essencialmente determinado pelo político num sentido mais amplo, e a insurgência autobiográfica se liga a tudo isso. Para Philippe Lejeune o conceito de "autobiografia" é elástico, para ele isso é "o atributo das palavras e das ideias que estão vivas" (Lejeune, 222). O que é autobiográfico, ou autorreferencial, e se manifesta como arte, diz respeito também ao pertencimento de relações que não são apenas argumentos, mas experiências complexas de enfrentamento com a materialidade das coisas.

Questões relacionadas à subjetividade do oprimido se tornaram visíveis artisticamente desde as questões feministas, e dessa maneira passaram a atuar como parte de uma sublevação poética que conquistou lugares e nomes próprios nas histórias da arte. Fronteiras difusas, entre causas e circunstâncias políticas, não estão descoladas das demandas de uma propriedade poética que se apresenta a partir de trabalhos artísticos que tem em si o próprio gênero como questão. Dessa maneira, determinados contextos autobiográficos, mesmo que alargados, implicaram numa alteração de registros históricos nos modos de interlocução, abrindo novas potências conceituais para a arte. O relato

de mulheres artistas derivou de uma espécie de insubordinação do sujeitado, implicou-se em incluir subterrâneos de uma realidade opressora que revelou distopias contraditórias sobre a própria condição do corpo incluído como um objeto na superfície das coisas.

A expressão de uma opressão, no caso das mulheres artistas, mesmo que tenha incorporado modos de uma tradição anterior no sistema da arte, determinou-se para uma ação de enfrentamento direto de uma subjetividade social em crise, recalcada pela violência, nos corpos e nas subjetividades. As mulheres artistas, em sua insurgência autobiográfica, devolveram ao mundo uma concepção ativa em relação às experiências vividas.

A busca pela realidade da arte e o desprezo pelo artificial está presente em muitas delas como uma condição de insurgência. Artistas como Frida Kahlo (1907-1954), Luise Bourgeois (1911-2010), Eva Hesse (1936-1970), Letícia Parente (1930-1991), Clara Menéres (1943-2018), Helena Almeida (1934-2018), Ana Mendieta (1948-1985), Marina Abramovic (1946), Kiki Smith (1954), ou mesmo em Cindy Sherman (1954) que ao atuar pelo simulacro se refere ao gênero como identidade, são exemplares.

Estas artistas em seus trabalhos nos convocam para rever uma antiga noção de corporeidade e de presença a partir do simbólico, não mais como uma paisagem voyeur, mas como uma insurgência autobiográfica que denuncia a opressão comum ao gênero, um relato de si que se revela como alteridade diante de uma causa em comum que coabita pensamentos relacionados ao trauma, às violências.

Desde a noção de inquietante estranheza, tal como definida por Sigmund Freud foi assimilada pelo surrealismo e depois incorporada por Hal Foster (1993) para pensar o contemporâneo. O contexto abjeto, ou traumático, de uma espécie de arte que foi produzida entre os anos 1980 e 1990, ainda que bastante diverso, ajudou a revelar a dimensão de uma experiência autobiográfica; que teve seus rebatimentos na cena artística como um campo mórfico, onde muitos artistas se situavam, desde suas próprias relações pessoais e com o seu desenho de mundo.

2. A minha dor é também a dor do outro

Ao me aproximar dos trabalhos de Marta Strambi (1960), artista com um vasto currículo de experiências, compreendi que a artista também se referencia a partir deste lugar pautado pela causa do feminino, o que é visível desde os seus primeiros estudos. Sua atuação artística, do ponto de vista de seu processo criativo, tem como característica considerar um enfrentamento os materiais e com

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

as matérias, seja para promover uma transformação, mas fundamentalmente para os ajustar na sua formação. Modelar, pintar, esculpir, desenhar, amolecer, derreter, queimar, apropriar, instalar, estão entre os procedimentos diversificados que a artista utiliza em sua produção.

Marta tem como princípio de motivação uma investigação inquieta trabalhando para descobrir novas possibilidades, como se tudo estivesse por começar. Trabalha com desenho, pintura, escultura, objetos, instalações, performances, relacionando-se com questões poéticas sensíveis, onde um corpo autobiográfico se revela, do particular para o geral, como construto de memórias e de causas demarcadas pela situação crítica de um sentimento de distopia diante de um ambiente ecologicamente desajustado, seja o meio ambiente ou as relações de subjetividade que nos envolvem.

Seus trabalhos são construídos desde uma atmosfera intimamente relacionada com aspectos da sua vivência, nesse sentido há uma posição que se afirma naquilo que vemos, não apenas no conexo da ideia ou da forma, mas no acontecimento desses corpos sensíveis que ela materializa e que desafiam esse lugar comum que nos atravessa.

Ao se relacionar com seus processos privados transformados em coisa, a artista nos permite perceber a ocorrência de questões interconexas entre o corpo e a substância, onde a dimensão conceitual procura sempre integrar-se à ação material pela via da transformação, coisa que vai ocorrer na superfície do ambiente vital onde as formas se apresentam como conceito de coisa que se quer libertar do invisível que lhe angustia.

A realização artística, nesse caso, implica-se com uma série de exigências e de preparações, não há uma simples continuação entre um objeto e outro, mas um processo planeado que depende de muitas relações, e é nesse lugar da criação que as matérias se transformam e as formas se submetem ao desejo de expressão. Segundo palavras da artista "a experiência da arte é impactada por instâncias complexas, decalcadas de uma realidade em crise", essa condição aproxima sua realização de um embate onde não há concessão para a rasa formalidade, ou para os desvios de um arranjo prosaico na instauração da coisa. Toda causa requer tempo e paciência, a condição premente da artista se põe em causa para enfrentar o invisível na arte, quando o paradigma se revela como sintagma.

As experiências de Marta Strambi como artista são articuladas a partir de argumentos críticos motivados pela vivência, para ela, prosseguir trabalhando é constantemente desafiar sua relação com a facilidade da vida e das formas prontas, com o esquema. Há uma motivação crítica que lhe impulsiona na constante experiência e na realidade cercada por uma fragilidade onde as opressões

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

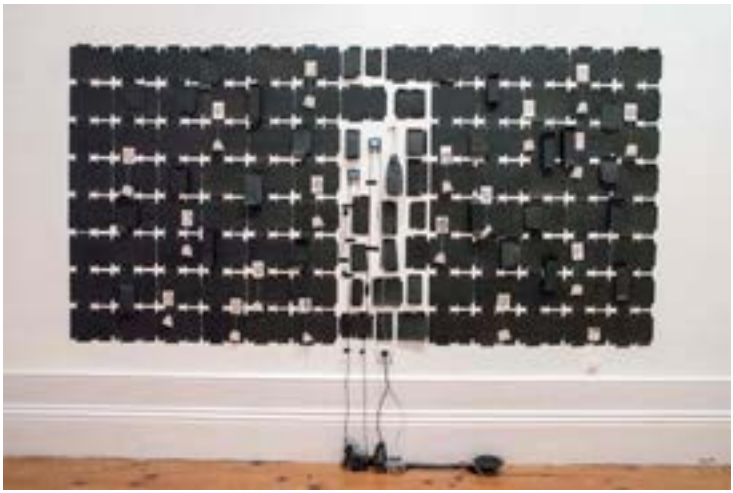


Figura 1 · Marta Strambi, Campo de Forças, 2016, caixas de medicamentos, saquinhos de chá, desenhos, remédios, tecido e dispositivos multimídia, 145 x 285 cm. Instalação na Quase Galeria, Espaço T, Porto, Portugal. Fonte: https://martastrambi.com/campo-de-forcas/

Figura 2 · Marta Strambi, In Resistência, 2018, silicone, lona e medicamentos, 108 x 115 cm. Museo Histórico Municipal de Écija, 2018. Fonte: https://martastrambi.com/ins-resistencia/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

se manifestam. Seu trabalho, ao tratar dos modos de resistência, do vazio, da origem, da vida social em desequilíbrio, do veneno e do contraveneno, nos convida a refletir sobre uma resiliência necessária para sobreviver às emergências que acontecem na vida como uma constante distopia.

Muitas de suas questões, materializadas em sua produção, têm relações políticas evidenciadas por um apelo ao humano que age nos objetos que nos contornam. Para a artista estas demandas "estão relacionadas com as condições que escavamos, desde um território íntimo, para sobreviver", ela prossegue dizendo, na entrevista que me concedeu para este texto "que quando nos posicionamos diante da vida, estamos diante de um campo em perigo", e é por essa razão "que a instabilidade cotidiana questiona o bem-estar e a necessidade de segurança que sentimos como necessidade". De fato, essas são questões nos acompanham.

Na instalação Campo de Forças (Figura 1), composta por mais de uma centena de caixas de remédio pintadas, encobertas pelo preto, algo que podemos relacionar com o luto, mas também com a possibilidade de cura, nessas caixas abertas com remédios de uso contínuo, com desenhos feitos à aguada pendurados por linhas, desenhos onde se pode ver corações individualizados, e além disso, dispositivos sonoros que emitem sons de pulsação, e ainda dispositivos mp4 que apresentavam cenas da montagem durante o processo da instalação. Na cena desta instalação há um cronograma de ação, quando com hora marcada, uma vez por dia, durante o período da exposição, a artista vai ingerir os remédios que estão ali estão pendurados.

Em "Campo de forças" vai ocorrer uma relação demarcada entre a vida da artista e o seu cotidiano, apresentando-se uma relação dinâmica entre a própria instalação e a vida da artista, uma aproximação autobiográfica condicionada à relação da experiência artística com a intimidade, uma relação resiliente nos termos da vida, da ciência e da própria sobrevivência quando se percebe que a dor da artista é também a dor do outro.

Na instalação "In resistência" (Figura 2) há uma repetição onde fragmentos de dedos em silicone, seguram "trouxinhas de remédios" que estão pendurados por linhas brancas. Nessa obra os espaços vazios não se completam homogeneamente, na relação de diferenças entre os dedos (moldados pela artista a partir de seus próprios dedos) ausências que proporcionam outra dinâmica e movimentação. Em relação ao trabalho anterior temos agora o branco que atua em oposição ao preto, o que permite considerar outra situação, considerada como possibilidade de elevação.

3. Objetos na vida

Para Tadeusz Kantor (1915-1990), que trabalhou em muitas direções no campo artístico, da dramaturgia à escultura, a relação entre objetos e sujeitos vai além de um simples acessório, por essa razão, seus "bio-objetos" não são funcionais, mas se relacionam com a vida onde interagem. Jean-François Chevrier percebeu que a definição do "bio-objeto", a partir de Kantor, diz respeito aos "múltiplos intercâmbios entre escultura e cenografia", e isso ocorria, segundo ele, "tanto em Kantor como em Beuys, Rauschenberg, etc." Ele se referia "à dramatização do objeto encontrado. Uma vez que o bio-objeto não é um acessório da ação, mas um companheiro" (Chevrier, 2013:275).

Ao nos referirmos a certos trabalhos de Marta Strambi, nessa relação com os bio-objetos, percebemos que muitos deles se articulam a partir dessa noção que a artista ativa a partir deles, arquivando, colecionando, preparando para uma sobrevivência na obra onde, de fato, eles serão muito mais que acessórios.

Os objetos produzidos pela artista têm várias possibilidades, podem ser construídos, encontrados, recodificados, e assumindo formas escultóricas eles são associados, partindo de uma relação fabulada pelo drama íntimo ou sua própria relação com a vida. Com os seus objetos nos aproximamos das ideias que nos põem a superar aquela simples relação entre uso e função. A materialidade cerâmica em muitos deles, incorporada da tradição de suas técnicas, não se submete lugar usual. Sua relação com os objetos tem um lastro relacional.

Em "Ponta entrega", "Pronta entrega com gordura" e "Fala-me", ocorre uma relação com fragmentos do corpo feminino, incorporando objetos e formas modeladas a partir da ideia do corpo e elementos orgânicos, faturados em cerâmica de alta temperatura, porcelana e ferro. No fone de ouvido presente em "Pronta entrega" se pode ouvir uma sonora com vozes múltiplas e palavras de ordem numa manifestação feminista, o que permite incorporar uma atmosfera de insurgência política num contexto íntimo que se ancora em determinações de realidade. Essa é uma característica na poética da artista, articular uma relação simbólica contextualizada na realidade e em seus processos autobiográficos, traduzindo plasticamente uma percepção sobre os dilemas inconclusivos do outro também são seus. Nesses trabalhos a presença de um território doméstico, habitado, cotidiano, é visível. Para Leonor Archuf o "território da intimidade é ainda mais tangível no altar doméstico", exatamente por ser "mais reduzido e mais privado" ele serve aos "exercícios de uma escrita autografa" (Arfuch, 2005:245).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Marta Strambi, "Pronta entrega", 2020, grés, porcelana, ferro, tecido, fone de ouvido e áudio, 85 x 65 cm. Fonte: https://martastrambi.com/pronta-entrega-instalacao/
Figura 4 · Marta Strambi, "Pronta entrega com gordura", 2020, grés, ferro e pedra, 108 x 65 cm. Fonte: https://martastrambi.com/pronta-entrega-com-gordura/
Figura 5 · Marta Strambi, "Fala-me", 2020, grés, ferro, tolha, tecido e fone de ouvido, 90 x 62,4 cm. Fonte: https://martastrambi.com/fala-me-instalacao/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 6 · Marta Strambi, "Desígnio", 2018, porcelana, queima em anagama sobre tecido, 10×12 cm. Fonte: https://martastrambi.com/designio/
Figura 7 · Marta Strambi, "Movediça", 2020, grés e ferro, queima à lenha à 1320°C, 6 x 30 x 30,5 cm. Fonte: https://martastrambi.com/movedica/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A presença da autorrepresentação nos trabalhos, muitas vezes diz respeito ao corpo da artista, como se pode ver em "Desígnio" (Figura 6) cujos dedos são seus. Esse trabalho em pequena escala, foi capa da edição n. 30 da Revista Poiésis da Universidade Federal de Niterói/RJ, onde a artista coordenou um dossiê relacionado com as questões da autobiografia.

Outro trabalho importante nessa relação é "Movediça" (Figura 7), que integra uma série de "tabuleiros" articulando uma espécie de jogo entre os dedos, que a artista associou ao desígnio, mas que podemos também pensar como fatura, e nessa relação entre a fundição e a transformação pela temperatura que instâncias diversificada pelo tipo de material, seja a argila ou o ferro, um jogo interno de plasticidade envolvimento num argumento mais complexo sobre a tomada de decisões que se relaciona ao próprio sentido da poética de um artista.

Conclusão

A presença de uma intimidade comum, ainda que fabulada, é participe de uma cena real, o que demonstra que as ações artísticas femininas estão ajustadas politicamente no exercício de suas poéticas, quando atuam desde uma necessidade de liberação que vai se impondo a partir da ocupação desse lugar que lhes é devido. As ações autorreferenciais ofereceram uma nova vitalidade para a arte, e é por essa razão que reconhecemos sua importância.

Ao argumentar que as experiências da arte feminina se referem aos aspectos de uma cartografia íntima não se pode desconsiderar a abrangência dessas relações ou sua exclusividade. Há um lugar de enfrentamento no corpo e na memória subjugada que se colocou em causa a partir desse enfrentamento que as causas do feminino ofereceram, transformando um estado de coisas quando considerar a própria biografia, num sentido mais ampliado se tornou possível configurando uma alteração de cenário que foi impulsionada pela possibilidade contemporânea de relatar histórias de si.

> *Donde había antes un concepto, parece imponerse ahora una biografía. Y siempre con la consideración de que la biografía no explica la vida, sino que corre paralela a ella, como en paralelo corren los raíles del tren* (Guasch, 2009:12).

As experiências que se estabelecem com fortes relações com a vida serviram para superar os ismos presentes nos discursos hegemônicos, mas não por isso são individualismos a se afirmarem sobre o coletivo. Quando uma ação coletiva se rebela contra as amarras de uma opressão pesada e secular, como no caso das mulheres, é inegável reconhecer que a qualidade da experiência artística, ao requerer um lugar para si, se abre ao coletivo, atuando pelo sensível, estes relatos da vida parecem se conectar ao outro para oferecer sua libertação.

Referências

Arfuch, Leonor. (2005) "Cronotopías de la intimidad" In *Pensar este tiempo, espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós. ISBN 9501265528.

Chevrier, Jean-François. (2014) Formas Biográficas. Construcción y mitología individual. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 9788415937395

Foster, Hal. (1993) *Compulsive beauty*. Cambridge, MA: MIT Press. ISBN: 9780262560818

Guasch, Anna Maria. (2009) *Autobiografías visuales. Del* archivo al índice. Madrid: Ediciones Siruela. ISBN: 9788498412550

Grosenick, Uta. (2001) *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Colónia: Taschen. ISBN: 3822824402

Lejeune, Philippe. (2008) *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. ISBN: 9788570416834

Nota biográfica

Mauricius Martins Farina, artista visual e professor Livre-docente no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, coordena o Grupo de Pesquisa Estudos Visuais, trabalha com teoria e crítica da imagem, atuando principalmente com temas relacionados com a fotografia, a pintura, a história da arte e a semiótica da cultura.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4751-5266

Email: mmfarina@unicamp.br

Morada: Instituto de Artes; Departamento de Multimeios. Rua Elis Regina, 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz". CEP: 13080- 090. Barão Geraldo, Campinas, São Paulo, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Uma certa forma de parar o tempo: Memória e tempo no trabalho de André Cepeda

A certain way to stop time: Memory and time in André Cepeda's work

MIGUEL RODRIGUES

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo: O presente artigo foca, sobretudo, o mais recente trabalho de André Cepeda (Coimbra, 1976), *Ballad of Today*. Nele, interessa-nos perceber as relações da memória do espaço com a velocidade a que o percorremos / percebemos.Defenderemos, para este efeito, a existência de relações entre os pares transparência / opacidade e lentidão / velocidade que possibilitam a memória e a perceção do tempo — percebido e percorrido — no trabalho de André Cepeda, com exposição patente no MAAT entre 23 de Setembro de 2020 e 25 de Janeiro de 2021, e livro com o mesmo nome, editado pelo MAAT e pela *Pierre Von Kleist* em 2020. Procuraremos situar os espaços, as situações, as pessoas e a sua produção de presença (Gumbrecht, 2012) fotografadas por André Cepeda, num contexto de não pertença ao inconsciente tecnológico (Thrift, 2005), relacionando o tema, o protocolo assumido pelo autor, e o equipamento utilizado com os pares já apontados de transparência / opacidade e de lentidão / velocidade. Em conclusão, olharemos também para a mon-

Abstract: *This article focuses mainly on the most recente work by André Cepeda (Coimbra, 1976), Ballad of Today. In it, we are interested in perceiving the relations between the memory of space and the speed at which we travel/perceive it. To this effect, we advance the existence of relaions betwen the pairs transparency/opacity and slowness/fastness that enable memory and the perception of time — perceived and travelled — in the work of André Cepeda, with na exhibition present at the MAAT between September 23, 2020 and January 25, 2021, and the book with the same title, edited b MAAT and Pierre Von Kleist in 2020.We will attempt to situate the spaces, situations, people and their production of presence (Gumbrecht, 2012) photographed by André Cepeda in a context of not belonging to the technological unconscious (Thrift, 2005), relating the theme, the protocol assumed by the author and the equipment used with the afore mentioned pairs of transparency/opacity and slowness /fastness. As a conclusion, we will also look at the installation of the exhibitionm and the way which the scale and placement of the images presents a certain muscality that reinforces the relations mentioned above in*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

tagem da exposição, e para a forma como a escala e a disposição das imagens se apresenta com uma certa musicalidade que reforça as relações acima referidas no quadro da sua repetição. Recorreremos ao conceito de lengalenga (Deleuze e Guattari, 2007) para evidenciar a forma como estes elementos, escala e repetição, conferem ao trabalho esse poder de dar a ver um contexto invisível no quadro do inconsciente tecnológico, pela forma como invertem os papéis da transparência e da opacidade na memória, em função da velocidade a que o tempo e o espaço são percebidos — lembramos aqui a relação entre a velocidade e o esquecimento apontada por Kundera (1995) — e a forma como esta condiciona o que se pode lembrar e perceber.
Palavras chave: fotografia / inconsciente tecnológico / tempo / opacidade / compressão.

the context of its repetition. We will make use of the concept of Ritornello (Deleuze and Guattari, 2007) to highlight the way in which these elements, scale and repetition enable the work to reveal a contexto invisible whithin the attention spam of the technological unconscious, for the way in which they invert the roles of transparency and opacity i memory, as a function of the speed at which time and space are perceived — and here, we remembre the relation between speed and forgetting pointed by Kundera (1995) — and the way it conditions what can be remembered and perceived.
Keywords: *photography / tecnological unconscious / time / opacity / compression.*

On the other hand, modern complex systems are so overdetermined that in their interleavings all kinds of gaps are likely to be found in which new kinds of 'excursions' can be coaxed into existence.
— Nigel Thrift

The Romantic imagination, which still survives in our contemporary sensibility, feeds on memories and expectations. Strangers in our own land, strangers in our city, we inhabitants of the metropolis feel the spaces not dominated by architecture as reflections of our own insecurity, of our vague wanderings through limitless spaces that, in our position external to the urban system, to power, to activity, constitute both a physical expression of our fear and insecurity and our expectation of the other, the alternative, the utopian, the future.
— Ignasi de Solà-Morales

1. Introdução

Neste artigo, debruçamo-nos sobre *Ballad of Today*, trabalho fotográfico desenvolvido por André Cepeda (Coimbra, 1976) e apresentado em exposição no MAAT, entre 23 de setembro de 2020 e 25 de janeiro de 2021, onde conta com as instalações sonoras de Maria Reis e Gabriel Ferrandini e em livro com o mesmo nome, editado pelo MAAT e pela *Pierre Von Kleist* em 2020. Ambos os trabalhos tiveram curadoria de Urs Stahel (Zurique, 1953).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Este trabalho chamou a nossa atenção, desde o primeiro momento, pela forma como parecia colocar autor, pessoas retratadas e visitante num mesmo plano de experiência, a saber, o de uma deambulação por um espaço e um ritmo que marca uma certa distância de isolamento, tanto em relação ao espaço e ao ritmo acelerado da cultura e da comunicação contemporâneas, como em relação a uma ideia de abrandamento e repouso de uma natureza ajardinada de parque urbano.

Ao longo do artigo, notaremos a forma como os pares de elementos — velocidade/lentidão, superficialidade/densidade, opacidade/transparência — e o uso da escala nas imagens permite criar uma noção de espaço vazio, não só como envolvente das pessoas nas imagens, mas também do visitante, pela forma como esta convida a diferentes graus de afastamento em relação às imagens através da variação na sua escala e, assim, a sentir diferentemente o espaço e o tempo de cada uma. Perceberemos como este vazio se faz ritmo através da relação com estas escalas e faremos ainda referência aos meios e metodologias empregues por Cepeda para a construção do trabalho, ligando esse tempo mais alargado da espera pelas imagens a um ritmo que não é já o do dia a dia da cidade.

2. o espaço expositivo e o espaço fotografado

Comecemos pelo início; pelo conjunto de figuras e imagens no início da exposição. Não sabemos de onde vêm ou para onde vão, presos que estão entre esses dois momentos, de bulício e de repouso, que sabemos reconhecer. Deambulam demorada e inconclusivamente através destes espaços abertos, de transição, na cidade de Lisboa, a que Urs Stahel se refere como *Terrains Vagues* (Solà-Morales, 2013). Solà-Morales faz referência ao triplo sentido do termo *vague*, ligando-o ao termo alemão vaga, do qual o termo inglês *wave* deriva, e aos dois sentidos comuns do termo vago, tanto de vazio como de indefinido. Estes espaços, ainda que vagos, têm, para nós, a marca de uma certa clareza: medem uma função de opacidade ou de transparência, numa relação com um outro conjunto de imagens, do vidro corporativo — cuja leitura é reforçada com referência a um outro trabalho, *Anti Monumento* e *Depois*, tornando-o uma presença recorrente na obra do autor, que abordaremos mais à frente, e que, juntamente com as imagens de maior dimensão da exposição, justificam a nossa leitura ao conjunto do trabalho.

A primeira dessas imagens de grandes dimensões coloca-nos num destes espaços. Delimitado por uma vedação, parece fechar-nos na mesma situação das figuras descritas acima e, por uma sugestão de volumetria e tom, transformar a nossa presença na sala de exposição numa espécie de desabrigo performativo. Temos a impressão de que, por mais que nos desloquemos aqui, nunca

Figura 1 · Miguel Rodrigues, Pormenor da exposição de André Cepeda, *Ballad of Today* Fonte: arquivo do autor
Figura 2 · Miguel Rodrigues, Pormenor da exposição de André Cepeda, *Ballad of Today* fonte: arquivo do autor

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

sairemos desta abertura que fecha. As outras imagens de grandes dimensões na sala principal da exposição parecem ampliar a impressão deixada pelas imagens na entrada, mostrando pormenorizadamente a vagueza destes terrenos: uma entrada muralhada de um edifício, uma pessoa atravessando uma linha de caminhos de ferro, umas escadas improvisadas num caminho que atravessa um terreno de ervas daninhas. Convidam, também, a um distanciamento que cria um vazio entre o visitante e a imagem, e que torna as outras imagens mais pequenas, menos acessíveis, à partida, forçando a um jogo de avanços e recuos na sala, que confere um papel ativo ao próprio espaço e nos faz hesitar nas relações que estabelecemos nele. Numa primeira análise, dir-se-ia que somos convidados a um tipo de deslocação através do espaço semelhante ao que faríamos na própria cidade, ora atravessando espaços abertos, ora fechados; ora prestando atenção à rua ou à estrada aberta por onde seguimos, ora detendo a nossa atenção nos pequenos pormenores que a pontuam. Há um jogo — sugerido, em certo sentido, pelo conjunto de imagens que vemos à esquerda, logo à entrada da sala principal — que nos informa em relação a um certo ritmo de leitura e a um contexto: o do cão vadio.

3. O ritmo de leitura

Esta deambulação hesitante confere um ritmo e uma estrutura de leitura partilhada de um espaço-tempo simultaneamente lento e vago, de aproximação e de afastamento, que dificulta uma perceção crítica, distanciada, do projeto. As próprias imagens são como que obstáculos a uma navegação segura, rápida, contemporânea. Não estamos no espaço da velocidade de informação e da rapidez de reação, parados perante um dispositivo qualquer que traz a informação até nós sem atrito aparente; o próprio espaço nas imagens, e entre nós e as imagens — também aqui "há metal fundente" (Cesariny, 2004), constitui-se como atrito e impõe um tempo mais lento, mais denso, que promove uma sincronia entre o autor, as pessoas fotografadas e o visitante, pela partilha dessa temporalidade e dessa densidade de leitura num espaço amplo que confina pela falta de informação e parece sugar-nos para uma figuração performativa da hesitação.

Numa conversa de Cepeda e Stahel com Brad Feuerhelm, e em resposta à questão deste último sobre a forma como o autor aborda o seu trabalho na cidade de Lisboa — importa referir que Cepeda começou este trabalho mal se mudou para Lisboa — Stahel volta a referir a forma obsessiva, de cão vadio, que André Cepeda tem de abordar a cidade. Esta resposta é interessante pela contrarresposta que mereceu, onde Cepeda refere que sim, há esse lado de deambulação num espaço escuro, de deriva, mas que essa deambulação ocorre

depois de uma preparação prévia, de investigação teórica e de visita aos lugares, de modo a preparar um espaço de referência onde a intuição e a resposta rápida possam ocorrer.

Encontramos dois focos de interesse neste relato: o da relação diarística com o espaço — a tal obsessão de cão vadio — e, de forma contraditória, o da inadequação a essa ideia de deambulação diarística — e talvez se perceba aqui um cão menos vadio — pela relação ambivalente com a escolha de equipamento do autor.

Comecemos pelo segundo. A câmara técnica de 4x5 polegadas, que Cepeda usa na maioria das vezes, promove uma lentidão diferente, contrária à desse deambular errático. Todo o processo, da realização das imagens, à revelação das chapas de negativo e à digitalização e ampliação apontam para uma lentidão — que, nas equações kunderianas "é diretamente proporcional à intensidade da memória" (Kundera, 2016: 32) — de acumulação. Ao mesmo tempo, o modo como o autor usa este equipamento, fotografando de forma intuitiva, chegando, por vezes, a fotografar sem recurso ao tripé — algo mais próximo do protocolo de utilização de uma câmara de 35mm — contraria, não só este tempo lento, mas também este discurso de clareza visual frequentemente associado ao uso de câmaras técnicas. Este confronto entre a rapidez de atuação e a lentidão do equipamento abre uma nova hesitação, desta feita, em relação ao tempo, e à capacidade de esta lentidão do atravessamento destes espaços conferir essa memória que Kundera refere.

Passemos, agora, à prática diarística apontada a Cepeda. Esta prática vai no sentido inverso àquela apontada por Thrift (2005), de uma estandardização — Thrift refere uma transformação que requer "a vast apparatus in order to produce successful repetitions and consistent consistencies — drawings, text, numbers, symbols, prose, statistics, tables, charts, maps — which set out sequences and prime practice. Infrastructure has precisely to be performative if it is to become reliably repetitive. Repetition is an achievement — and a method of achievement." (Thrift, 2005:214) — do espaço que está, segundo este autor, na base do inconsciente tecnológico (Clough, 2000) contemporâneo. Não surge como uma necessidade performativa que oriente e estandardize a ação numa comunidade e permita uma coordenação pessoal que, segundo Thrift, "increasingly depended upon timetables which in turn led to the development of various textual devices as early as the eighteenth century" a um diário que era "a textual analogue of the watch, a means of gridding everyday life via a calibrated narrative with its imperative to fill each dated blank space with observations" e que promoviam uma observação sequencial, linear do dia a dia.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

As imagens de Cepeda constituem um corpo de trabalho em contraciclo com essa ideia de habituação do pensamento e da ação a uma sequenciação linear. São apontamentos fragmentários a partir da experiência deambulatória do autor pela cidade de Lisboa, transformados num referencial rizomático para outro espaço de experiência, a sala de exposições (e o livro de fotografia, onde esta lógica se mantém) onde obedecem, não a uma narração cronográfica de factos, mas a uma proposta de navegação processual, intuitiva, quase musical. Este espaço, esta partitura de imagens, promove uma sensorialidade que se estende para lá e para cá da superfície das imagens, e transforma essas superfícies em pontos de articulação numa teia que tem o sujeito como centro. Mostram-lhe o espaço como um limite no seu raio de ação, e é na qualidade de limite de raio de ação que se fazem sentir, como a rede da primeira imagem grande que referimos.

4. Opacidade e transparência

Há uma ambivalência, um paradoxo, até, numa relação escondida pela superfície das imagens.

De um lado, uma transparência provocada por um negativo opaco, uma claridade por omissão, que levasse a uma produção de presença (Gumbrecht, 2012) processada, não na escuridão, mas numa luz retida e repetida até só mostrar o desabrigo implosivo do seu espaço; em que o que a torna visível é o que impede de se ver. Fazemos aqui referência ao processo pelo qual o negativo fotográfico a preto e branco nos permite construir imagens: na captação da imagem, as áreas do negativo que recebem luz são queimadas, ao passo que aquelas que não recebem luz, ficam transparentes. A imagem latente — termo dado ao negativo antes de ser revelado — guarda, assim, um registo negativo da forma como a luz moldava a cena fotografada. Uma vez revelado, o negativo pode ser positivado através da ampliação: voltando a fazer com que a luz incida sobre o negativo, aquelas partes que ficaram queimadas quando da captação, ficam agora mais claras no papel, e as partes transparentes, ficam mais escuras. Este processo pode ser conseguido através de manipulação digital. No entanto, mantemos esta referência apenas ao processo de ampliação de modo a manter a analogia.

Há uma desmilitarização do quotidiano, tanto do autor como dos sujeitos do trabalho, que advém desta forma de dar o tempo por perdido pela repetição do mesmo espaço — as vagas do *Terrain Vague* — e a forma como as imagens são depois pensadas e organizadas, aponta ainda para uma segunda perda de tempo: a da organização de um espaço-tempo obsoleto, que já não é o noema da fotografia (Barthes, 2007: 108-109), mas o de uma repetição sem sentido; de

Figura 3 · André Cepeda, pormenor da exposição *Ballad of Today* Fonte: site do autor
Figura 4 · André Cepeda, capa de *Anti-Monumento*. Fonte: site do editor

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

um "infinito" (idem, ibidem) sem referente. Estão ontologicamente fora da *geography of calculation* que Thrift (2005, 220) refere, e que dita a temporalização do espaço por si descrita.

De outro lado, se este espaço aberto, onde não se pode fugir à luz, nos confina, então, o espaço opaco, inacessível a nós por ser opaco — constitui-se como um espaço de aparente liberdade. Utilizemos a mesma analogia com o negativo fotográfico: é a própria transparência do negativo que faz com que a luz continue a chegar ao papel que permite, ao mesmo tempo, a opacidade que esconde esse espaço privado que o vidro corporativo finge deixar transparecer e que André Cepeda mostra como uma barreira, atrás da qual esse processo contínuo de chegada e de processamento de informação continua, deixando o que se passa com a sua passagem opaco a novas intervenções. O que lhe permite ver é o que o torna invisível.

Esta abertura através da compressão que Cepeda torna opaca, é mais visível no pequeno conjunto de imagens que descrevem esse ambiente corporativo, presentes no livro de 2019, *Anti-monumento*, editado pela Ghost Editores, que apresenta um conjunto de fotografias do Monumento Ao Empresário, a escultura de José Rodrigues, presente no Porto, no cruzamento entre a Avenida Marechal Gomes da Costa e a Avenida da Boavista. Humberto Brito, referindo-se a este trabalho na sua recensão no jornal Observador, diz-nos que "Mais que um retrato de um processo de ruína, este anti-monumento — *mise en abyme* da série *Depois* — descreve a ruína de um processo: a ruína de uma ideia de desenvolvimento." Parece-nos adequada esta referência a outro trabalho para justificar a nossa observação e analogia com o comportamento do negativo fotográfico face à luz pela forma recorrente com que o autor aborda estas imagens, presentes inicialmente em *Depois,* isoladas e transformadas num corpo de trabalho em *Anti Monumento* e referenciadas, ainda que com menos peso, em *Ballad of Today.*

5. Conclusão

Estes elementos que apontámos na introdução, velocidade, densidade, opacidade, assim como os seus contrários, percorrem toda a instalação. Tentámos ver como estes pares antagónicos se constituem como sistemas de referência a partir dos quais *o outro* se torna completamente ilocalizável, separado por esse vidro — metáfora do inconsciente tecnológico já referido — que torna uns demasiado expostos e outros demasiado escondidos, seja no tempo, seja no espaço.

É a própria pertença a este inconsciente tecnológico que torna tão difícil o reconhecimento e a identificação desse lado exposto do vidro — um lado e outro, constituídos como "motivos territoriais" que "formam *rostos oupersonagens*

rítmicas, e os contrapontos territoriais *paisagens melódicas.*" (Deleuze e Guattari, 2007: 404). Sabemos que estão ali, como lengalengas (idem) que não sabemos entoar, entalados entre dois tempos: a atividade acelerada em que a cultura urbana ocidental contemporânea circula e nos faz circular e a aparente passividade acolhedora e regenerativa de uma natureza intervalar de parque urbano. Demasiado lentas para que a própria velocidade no-las permita esquecer (Kundera, 2016) mas demasiado rápidas para que nos possam dar descanso, brotam, em tudo, como essa natureza daninha que cresce contra o controlo urbano nos locais não vigiados.

Aceitando esta proposta, as imagens de André Cepeda surgem como figuras do atrito, vítimas das duas velocidades já apontadas, resultando da fricção entre essa espécie de membrana isoladora do refrão de cada uma, da sua intensidade, da sua densidade. As imagens e contextos aqui expostos são como momentos expelidos de uma compressão das duas velocidades; num atrito, já não da distância (Harvey, 1990), mas daquilo que a sua ausência aparente provoca: a pressão cada vez maior do espaço cada vez mais curto do intervalo a percorrer. Se o distante se tornou, mais próximo com a compressão do espaço tempo, a densidade provocada torna cada vez mais difícil uma movimentação física — um consciente não tecnológico — nele.

Agradecimentos

Esta investigação é apoiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT-MCTES) através da Bolsa de Investigação para Doutoramento 2020.05372 BD. O autor agradece à Fundação para a Ciência e Tecnologia o apoio à presente investigação através da Bolsa de Investigação em Doutoramento que lhe foi atribuída, e ao Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes o apoio para este trabalho de investigação.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Barthes, Roland (2003) *A Câmara Clara* Lisboa, Edições 70

Brito, Humberto (2016) *"Depois," O Maior Triunfo de André Cepeda* Jornal Observador, edição de 20/06/2016 Consultado online em https://observador.pt/2016/06/20/depois-o-maior-triunfo-de-andre-cepeda/ entre 08 e 12/02/2021

Cepeda, André (2020) *Ballad of Today* Lisboa, MAAT / Pierre Von Kleist editores

Cepeda, André (2019) *Anti Monumento* Lisboa, Ghost editores

Cepeda, André (2018) *Depois* Lisboa, Pierre Von Kleist editores

Cesariny, Mário (2004) *Pena Capital* Lisboa, Assírio & Alvim

Clough, Patricia (2000) *Autoaffection: Unconscious Thought in the Age of Teletechnology* Minneapolis, University of Minnesota Press

Feuerhelm, Brad (2020) *Nearest Truth*, Podcast, episódio nº 138 consultado online entre 11 e 14/02/21 em https://nearesttruth.com/episodes/ep-138-andre-cepeda-urs-stahel-on-ballad-of-today/

Gumbrecht, Hans Ulrich (2012) *Produção de Presença*

Kundera, Milan (2016) *A Lentidão* Lisboa, Publicações Dom Quixote

Solá-Morales, Ignasi *Terrains Vagues* IN Barron, P. e Mariani, M. eds. (2013) *Terrain Vague: Interstices at the Edge of Pale* Londres e Nova Iorque, Routledge

Stahel, Urs (2020) *Reality's Wake Up Call — a Way of Reading*

Consultado online em https://ursstahel.ch/realitys-wake-up-call—a-way-of-reading

Entre 08 e 14/02/2021

Thrift, Nigel (2005) *Knowing Capitalism* Londres, Sage Publications

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A criação de Romy Pocztaruk. Transversalidades entre memória, nostalgia ecrítica

The creation of Romy Pocztaruk. Transversalities between memory, nostalgia and criticism

MÔNICA ZIELINSKY

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais; Rua Senhor dos Passos, 248, 3° andar, Cep 90020-180;Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: Artista originária do sul do Brasil, Romy Pocztaruk (1983) abre, através de seu instigante trabalho, horizontes significativos para se repensar caminhos artísticos que trazem relações com a história cultural e com as fronteiras espaciais, imaginárias ou não. Ambos focos discutem a forma que assumem os apagamentos encontrados em distintas culturas, ao se tratar da memória na arte. Em dois fenômenos diversos, em um momento próximo entre essas produções, eles expõem, com maior ênfase, questões de temporalidade ou categorias de espaços, ambos abordados pela artista em sua criação contemporânea da arte.

Palavras chave: memória na arte / arte e temporalidade / arte e espaços / Romy Pocztaruk.

Abstract: *Through her thought-provoking work, South Brazilian artist Romy Pocztaruk (1983) opens meaningful horizons to rethink artistic paths related to cultural history and physical boundaries, fictitious or not. Both perspectives approach the ways erasures are found in different cultures while dealing with memory in art. In two different phenomena, in a moment between the production of these works, they emphatically expose issues of temporality or space categories addressed by the artist in her contemporary art creation.*

Keywords: *memory in art / art and temporality / art and space / Romy Pocztaruk.*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

Não posso produzir um trabalho e ser apenas uma observadora, interesso-me por lugares, reais ou fictícios que impulsionam minhas próprias utopias. (Romy Pocztaruk, 2014: 58)

Desde sua própria natureza silenciosa e reflexiva, Romy irradia, em seu trabalho artístico, dos mais vigorosos ímpetos da intervenção, através de distintas formas. Estas assumem vértices marcantes na sua produção de arte, e veem-se crescentes, com o tempo, em suas numerosas criações. No entanto, esses ápices acabam por se entremear em seus fluxos transversais e interconectados. São como sinalizações, que decorrem da sua aguçada percepção sobre a degradação irreversível do mundo, este intensamente fragmentado, em meio a surpreendentes violências políticas, sociais e culturais. Mas também ela vê emergir profundas crises e extinções ecológicas, biológicas e mnemônicas. Romy, desde tempos mais remotos de sua produção, manifesta viver a experiência da decomposição do tempo e do espaço e sabe, tal como Bruno Latour expressou há algum tempo que "as coisas têm mudado tão rapidamente que se tornou difícil acompanhá-las." (Latour, 2011:143)

A impetuosa aceleração e os deslocamentos desses quadros espaço-temporais, conhecidos na história recente, nas geografias humanas e territoriais, na arte e, em particular na memória, apontam à perda da nitidez de fronteiras, à imprevisibilidade do passado, presente e futuro, aos sentimentos ambivalentes das perdas, aos desenraizamentos culturais e, muito em especial, aos ocultamentos de incontáveis fatos e produções vinculadas à memória cultural e histórica. São os que eclodem hoje vivamente em muitos dos trabalhos de arte, impulsionados a delatar conflitos de poder e as subterrâneas políticas da memória que afloram, marcantes, na constituição de grande parte da produção contemporânea da arte.

Romy Pocztaruk se vê imersa nessa atmosfera, repleta de encruzilhadas em suas incessantes leituras do mundo; seu trabalho explode em diferentes manifestações perceptíveis por acentuada nostalgia, nesse momento, de índole retrospectiva. Ela traz à luz muito do que fora abandonado e esquecido, como parques de diversões do passado alemão em guerra, em uma produção de imagens e vídeos envoltos em uma misteriosa névoa esbranquiçada, quase invisível, como os do Kulturpark Plänterwald Berlim, a partir de conhecimentos seus sobre o Holocausto (2010) (Figura 1).

Seria como se este recurso fotográfico trouxesse, a partir da imprecisão dos fatos no tempo, o seu olvidamento sobre a mais dura verdade da guerra, do poder, das discriminações e extermínios, enfim, tudo o que merece, na perspectiva

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Romy Pocztaruk, Traumberg, 2010. Filme Super 8, still. Fonte: cedido pela artista.
Figura 2 · Romy Pocztaruk, Traumberg, 2010. Filme Super 8, still torre de espionagem estadunidense sobre alemães. Fonte: cedido pela artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

da artista, ser eternamente lembrado. Esse ato nos leva a recuperar o pensamento de Freud (Freud, in: Huyssen: 2000, p. 18), quando ele aponta que "o esquecimento é uma forma de memória escondida". Historicamente, esses parques haviam sido de diversão no passado, com suas elegantes rodas-gigantes, gangorras e balanços. Durante longo tempo, ficaram entregues à atmosfera da ausência mais absoluta, a um profundo vazio, ao descaso social e expunham a perda da consciência histórica, por seus lamentáveis apagamentos da vida alemã de outrora, quando alegravam tantas crianças, jovens e mesmo adultos.

Nostalgia significa falta, um fato amargo e constantemente presente na produção de Romy. Segundo estudiosos, este sentimento traz profunda ansiedade, o doloroso sentimento da derrota humana. A artista, imersa nessa angústia, busca obsessivamente intervir, nutrida por um extremo vigor crítico, associado à nostalgia, ao denunciar à visibilidade pública as imagens do passado e tudo o que elas representam, aquilo que a história, inúmeras vezes, tentou e tenta obscurecer. Arriscar em provas mais exigentes causadas pelo sofrimento retrospectivo das lembranças traumáticas, ao trazê-las ao presente é percorrer dos trajetos mais difíceis perante a própria história, como refere Isabelle Stengers (Stengers, 2013: 5); é intervir, pelo máximo de potência possível em relação ao mundo devastado da atualidade. Essas atitudes são fortemente incorporadas pela artista em seu trabalho, sempre envolvidas em sua criação e em relação ao mundo. Elas se tornam testemunhas irrefutáveis desse clima de desamparo e de ruína aparentes nesse parque, em particular em sua roda-gigante. Além disso, a artista obtém fotografias das torres que apontam ao topo da "*Montanha do Diabo*" (Teufelsberg), em uma região de Berlim onde se encontra soterrada uma escola de formação técnica militar, construída pelos nazistas, hoje totalmente aterrada sob escombros recobertos por terra e árvores. Esse encobrimento diz respeito a um apagamento da época de formação dos soldados do III º Reich no próprio território alemão, porém tem-se convicção absoluta que a geografia jamais mentirá sobre a existência desse ocultamento (Figura 2).

As obras de fotos e vídeos, intituladas *Traumberg*, expõem as referidas imagens quase apagadas, ao denotarem o desvanecimento da memória daqueles lugares. Expressam fundamentalmente o quanto é árduo enxergá-las com clareza, assim como ao lembrá-las por suas remissões, talvez se tornem ainda mais difíceis revivê-las. Elas se situam para a artista como a sinalização das provas que Stengers evoca em relação à eclosão de catástrofes, assim como para Romy são as do Holocausto. A referida atmosfera densa, dilatada de pesar, se expande para ela de modo progressivo. Essas ruínas acabam por predizerem um futuro que se refere ao nosso presente desastroso, mas que se originam em

Figura 3 · Romy Pocztaruk, Traumberg, 2010. Filme Super 8, still vista do alto da torre de espionagem e interior. Fonte: cedido pela artista.
Figura 4 · Romy Pocztaruk, A última aventura, Fordlândia VI, 2011. Impressão jato de tinta sobre papel algodão, 70x50cm/170x120cm. Fonte: cedido pela artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

um passado nefasto. Certamente elas recairão, em seu devir, na mesma calamidade vivida hoje. As ruínas, mesmo em sua decadência, de alguma maneira nos sobreviverão (cf. Dillon, 2011:11) (Figura 3).

O estado de espírito nostálgico de Romy acaba por se tornar aos poucos, cada vez mais crítico. Do estado da falta, da ansiedade e das inseguranças face ao futuro, projeta-se uma revolta embutida contra a convulsão histórica, em um desejo latente de obliterar seu curso. Ambos sentimentos, nostalgia e crítica se agregam em suas transversalidades, agora não mais apenas referentes ao tempo, mas tornam-se também simultaneamente espaciais. Nesse sentido, a pergunta central que se enuncia neste trabalho, é formulada juntamente com a indagação de Andreas Huyssen (Huyssen, 2000, op. cit.), quando ele interroga se esse lugar-comum universal da história traumática não teria migrado para outros contextos não relacionados.

A interrogação que o autor alemão levanta, veio a reforçar a que aqui se propõe, pois abre um problema fundamental vivido por Romy em seu processo de criação, valioso para os estudos da memória e da arte em tempos atuais. Tempo e espaço são categorias que se veem "intimamente entrelaçadas entre si, porém de maneiras complexas" (Huyssen, 2000: 10).

A dúvida deste estudioso (sobre a migração da história traumática universal para outros contextos não relacionados), implica em sua natural compreensão de outras geografias e culturas. Diversos estudiosos também se dedicam a repensar esta questão, que acaba por se tornar crucial nas ações da artista, movida, em permanência, por suas obsessivas investigações em outros espaços do globo e, a partir delas, em suas novas leituras do mundo, sempre relacionais. Nesse sentido, sabe-se que a história não se desenvolve somente no tempo, mas também no espaço. E seu entrelaçamento, mencionado acima por Huyssen, também é enfatizado por Schlögel (Schlögel, 2007:13), por Soja (Soja, 1989:4) e por Massey (2015), entre outros pesquisadores dedicados a estudar essas relações. E Soja aponta ainda que o espaço, mais que o tempo, nos encobre os fatos, pois estes escondem as relações de poder e a inocência espacial na vida social.

Em época semelhante à de seus trabalhos sobre as ruínas de Berlim, Romy busca, em meio ao seu incessante nomadismo, deslocar-se a contextos diversos, tais como os da China, Bolívia, Espanha, Islândia e Estados Unidos. Suas obras em Berlim, a partir de sua inserção em uma história europeia, fundada no conhecido clima eurocêntrico e convulsivo das duas grandes guerras, sempre se tornam um modo de fazer o passado se manifestar no presente, nutrido de culpas e de nostalgia. Esta foi a sua meta capital naquele momento,

constituindo-se em uma intervenção acentuadamente crítica sobre o que restou: ruínas espraiadas pelos territórios e mares, destruições, acusações de amnésia sobre os dramáticos fatos ocorridos e o aumento explosivo do esquecimento. O Holocausto, um acontecimento histórico de linguagem universal, pôde, nos percursos de Romy, pouco tempo depois, ampliar-se à distante Amazônia, dotada de um contexto cultural muito diverso, no extremo norte do Brasil, às margens do Rio Tapajós, no Pará. Levou-a a se confrontar com circunstâncias locais, que, em certos aspectos poderiam evocar o drama europeu das guerras, porém o fato histórico eurocêntrico não é relacionado com as causas locais do dramático acontecimento às margens do Tapajós; não são migrações que ocorrem daquele contexto universal da 2ª guerra mundial, mas podem ser abordadas como uma possível metáfora em certos atos, voltados a outras histórias, contextos e memórias (Figura 4).

Ambos episódios emergiram fortes na arte de Romy, ao identificar ela, nos dois fenômenos históricos marcados por buscas obstinadas pelo poder, uma pelo domínio da Europa e na defesa implacável da pureza racial ariana; a outra, pelo triunfo econômico extraordinário, no desejo de construir um Novo Brasil, o da Fordlândia, através da exploração desumana dos nativos e de terras da região do Amazonas, para o cultivo e extração da borracha. Foi um projeto idealizado e implementado em 1928 por um dos industriais de maior reconhecimento no mundo, o norte-americano Henry Ford, dedicado à indústria automobilística e de pneumáticos.

Pocztaruk, ao se defrontar com esta abandonada "Cidade Maldita" (Cf. Grandin: 2020), excluída da história, coloca em xeque, movida por seu mais agudo sendo crítico, a identidade política contida naqueles lugares. Na opressão dos trabalhadores discriminados que ali viviam contratados, sem quase nada receber, também presente no interior de suas moradias que restaram, em seus últimos objetos e aparelhos arruinados, emergem os vestígios marcantes dos ocultamentos da sua história e da sua memória. Fordlândia é encontrada pela artista povoada de ruínas, em meio às dramáticas imagens da decadência e do absoluto abandono geopolítico (Figura 5).

Edificada como uma cidade-modelo (1928), hoje ela expõe apenas a destruição de suas escolas, igreja, hospital, ruas pavimentadas, parques, piscinas, cinemas, padaria. Trazem o clima denso da perda desoladora das fantasias de outrora, transformadas nas mais dolorosas desilusões posteriores, no trágico desmanche de tantos de seus sonhos prometidos à população, esperançosos de uma vida melhor, idealizada para ser inserida no rico ciclo de progresso do mundo capitalista moderno.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Romy Pocztaruk, A última aventura, Fordlândia VI, 2011. Impressão jato de tinta sobre papel algodão, 70x50cm/170x120cm. Fonte: cedido pela artista.
Figura 6 · Imagens fotografadas por Romy Pocztaruk de arquivos de moradores da região realizadas durante sua viagem.

O projeto de Henry Ford fracassou após 17 anos de tentativas frustradas e os trabalhadores se viram totalmente abandonados com suas famílias, entregues à sua própria sorte, à extrema solidão e à obliteração da ideia de futuro. Assim, a nostalgia que igualmente reina no mundo contemporâneo, ali se encontrava intensamente presente.

A catástrofe deste cenário devastador faz emergir, em Pocztaruk, seu mais ardente repúdio. Em sua memória proliferam, quase instantaneamente, associações com a nefasta história do Holocausto, onde também foram experienciados, com forte angústia, o abuso desmesurado do poder, as insaciáveis discriminações, muitas desigualdades sociais, assim como os extermínios de multidões.

Um pouco mais distante das experiências de desgosto de Berlim, o conhecimento da tragédia de Fordlândia levaram-na a conceber um trabalho que oferecia a ampliada nostalgia que naquele lugar exalava e que vivenciou, ao ser arrebatada pela transversalidade da crítica. Em uma autoconsciência sobre a necessidade de se aproximar, mais profundamente, das questões da alteridade, Romy extravasa seu arrojo crítico que incidiu de modo muito sensível em seu processo de seu trabalho (Figura 6).

Nesta perspectiva, este traz uma dinâmica visivelmente diversa das captações de locais e de efeitos das imagens de Berlim, ao mascararem estas, sua nitidez como alusões aos esquecimentos da memória. Neste momento de agora, o processo busca diretamente o contato com o outro, o conhecimento vivo das comunidades e das histórias ocorridas e narradas por indivíduos que ainda vivem ou de seus descendentes que recordam fatos. Em uma ótica transdisciplinar, a artista coleta, de modo obsessivo, narrações repletas de curiosidades e surpresas da parte dos que ainda vivem, ou seus descendentes dos malditos dias de Ford; ela fotografa numerosos ambientes e objetos, vasculha sem trégua documentos, coleta filmes, livros e fotografias referentes à história da Fordlândia e de seus habitantes, em uma rede discursiva que coloca em xeque, com alto rigor de repulsa as ações de Ford e de suas equipes (Figura 7).

Sua vigorosa intervenção, nessas produções abre-se em dois veios: um deles, tal como em Berlim, expõem com sentido de denúncia, a memória do passado daqueles espaços e tempos, como uma reação aos atos de um "esquecimento intencional e do esquecimento cultural violento", como lembra Harriet Flower (Flower, 2006: XX). Pelo outro veio, Romy intervém, a partir do seu próprio processo de criação entre as comunidades e, nesse aspecto, este trabalho difere da proposta de Berlim. A ação de Romy, em meio aos moradores de Fordlândia, ao conversar e interagir com eles, ao conhecer suas ideias e sentimentos, ao entrar

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Romy Pocztaruk, A última aventura, Fordlândia VI, 2011. Impressão jato de tinta sobre papel algodão, 70x50cm/170x120cm. Fonte: cedido pela artista.
Figura 8 · Romy Pocztaruk, A última aventura, Fordlândia VI, 2011. Impressão jato de tinta sobre papel algodão, 70x50cm/170x120cm. Fonte: cedido pela artista.

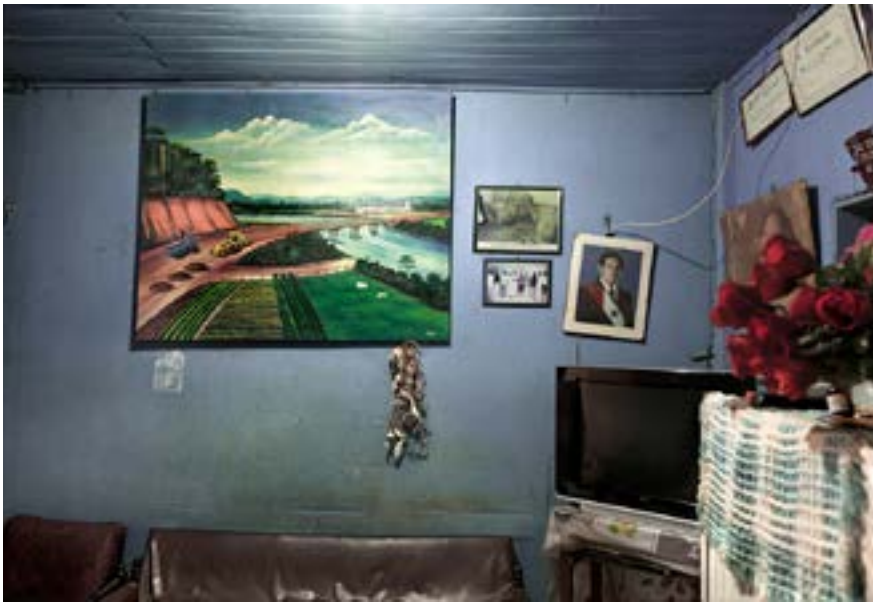


Figura 9 · Romy Pocztaruk, A última aventura, Fordlândia VI, 2011. Impressão jato de tinta sobre papel algodão, 70x50cm/170x120cm. Fonte: cedido pela artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

em suas moradias e examinar todas as fotografias guardadas, são fatos que ficam embutidos no resultado final. São uma intervenção política da artista, de importância fundamental à constituição do corpo criativo das suas obras. Podem ser compreendidas, até mesmo como diria Hal Foster, como uma forma primária de site-specific na arte de Romy Pocztaruk. Sua autoridade sobre o próprio local e sujeitos reduz-se em suas trocas dialógicas com esses habitantes da cidade (Figura 8).

Os trabalhos resultam em inúmeras fotografias por ela selecionadas, reveladas em grandes dimensões que mostram, não apenas ambientes, mas realçam a atmosfera de sua solidão e do tempo que dali se esvaiu. As paredes cobrem-se de inúmeras fotografias de família, de entes queridos, de muitos amigos. Mas também ali se encontram referências ao futebol, a jogos e equipes, às taças para premiações, a flores artificiais comuns naqueles tempos em terras tão áridas como à margens do rio Tapajós. As mobílias da época, que igualmente aparecem nas imagens, algumas se veem preservadas, outras sob desgaste, assim como os aparelhos de televisão, ventiladores, barbeadores, entre outros. Em quase todos os interiores, a presença de pinturas da estrada Transamazônica e a evocação do nome de Ford ocupam lugares de destaque nesses espaços e apontam o subterrâneo dos espaços do poder norte-americano pela construção de um Novo Brasil, camuflados, como apontou Edward Soja, em meio à inocência social (Figura 9).

Mesmo que se encontre uma sugestão metafórica de aproximações entre uma história traumática, universal e eurocêntrica, como a que envolveu os trabalhos de Romy em Berlim, não se considera ter havido qualquer migração para a criação da artista em Fordlândia. Compreendemos serem duas culturas absolutamente distantes, com objetivos diversos, inseridos em contextos culturais, artísticos e históricos realmente muito distanciados.

O pensamento das ruínas de Berlim evidencia um tipo de modernismo, em uma concepção universal. Por outro lado, Romy, ao se dedicar a um foco específico em terras ao norte do Brasil, lida com uma modernidade alternativa, nunca binária, pois transita em um complexo de relações.

A artista parte de uma concepção ampliada de mundo e da geografia, ao conceber maneiras geográficas para compreendê-lo, em sua extraordinária transformação.

Com isso ela abre caminhos artísticos inovadores, igualmente para abordar a memória na arte, seus apagamentos históricos e culturais, em suas perspectivas e relações multifocais.

Referências

Danowski, Déborah & Viveros De Castro, Eduardo. (2017). *Há mundos por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro: Cultura e barbárie, Instituto Sócioambiental.

Dillon, Brian (Ed.) (2011) *Ruins*. London: Whitechapel Gallery and MIT Press.

Flower I. Harriet. (2006). The *art of forgetting*. Disgrace and oblivion in Roman political culture. North Caroline: Notrh Caroline Press.

Fordlândia, (2020). *Suspended Spaces 5*. Paris: Les Presses du Réel.

FosteR, Hal. (2005). " O artista como etnógrafo*". Arte e Ensaios*, Revista do PPGAV EBA, UFRJ, ANO XII, número 12.

Grandin, Greg. (2020). *Fordlândia*. Ascenção e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva. Rio de Janeiro: Rocco.

Huyssen, Andréas. (2000) *Seduzidos pela memória*: arquitetura, monumentos, mídias. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Huyssen, Andreas. (2014) .*Culturas do passado, presente*. Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto.

Latour, Bruno. (2020) *Diante de Gaia*. Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. São Paulo/ Rio de Janeiro: Ubu Editora/ Ateliê de Humanidades.

Massey, Dorothy. (2015) *For space*. London, Los Angeles, New Delhi, Singapore and Washington DC : Sage.

Schlögel, Karl. (2007) *En el espacio leemos el tempo*. Sobre Historia de la civilización y Géopolítica. Madrid: Siruela.

Soja, Edward (1989). W. *Postmodern Geographies*. The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London / New York: Verso.

Stengers, Isabelle. (2013) *Au temps des catastrophes*. Résister à La barbárie qui vient. Paris: La Découverte.

Notas biográficas

Mônica Zielinsky é formada em Artes Visuais (Bacharelado em Pintura) no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora titular na área de História, Teoria e Crítica da Arte. Seu Mestrado foi realizado na Faculdade de Educação da UFRGS, sobre o ensino em arte na universidade e seu doutorado na Université de Paris I, Panthéon — Sorbonne, com tese sobre a crítica de arte contemporânea no Brasil (1998).

Dedica-se hoje à pesquisa "Os Apagamentos da memória na arte. Conflitos espaciais e temporais" e por esta investigação constituiu um Grupo de Estudos em âmbito Internacional, com convidados da UNAM-México, Université de la Picardie Jules Verne (França) e atualmente em tratativas para a admissão de uma professora da Columbia University.

No PPGAV se insere na linha de investigação "Imagens, Cultura e Memória". Desenvolveu durante 15 anos sua atividade como coordenadora do Núcleo de Catalogação e Pesquisa na Fundação Iberê Camargo e publicou em 2006 o Catálogo Raisonné das gravuras de Iberê.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0815-3725

E-mail: monicazi@terra.com.br

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

June Crespo: Respuestas al funcionamiento de la *Imagen*

June Crespo: Responses to the operation of the Image

NAIA DEL CASTILLO AIRA

España, artista visual (escultura).

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología. Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia, España.

Resumen: Este es un texto que surge de las interpelaciones derivadas de la práctica artística propia sobre un nuevo funcionamiento de la *Imagen* en la escena artística actual. Se trata de una conversación con la artista June Crespo (Pamplona, 1982) desde el saber específico (escultura), para tratar sobre un posible sometimiento de la experiencia mediática en el proceder experimental y material necesario para dar con la *Imagen* en Arte.
Palabras clave: Imagen / continuidad mediatizada / June Crespo.

Abstract: *This is a text that arises from the interpellations derived from one's own artistic practice about a new functioning of the Image in the current art scene. This is a conversation with the artist June Crespo (Pamplona, 1982) from the specific knowledge (sculpture), to deal with a possible submission of the media experience, in the experimental and material procedure necessary to find the Image in Art.*
Keywords: *Image / Mediated continuity / June Crespo.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introducción

Ante un mundo contemporáneo lleno de contradicciones y conflictos sociales, lo percibido como estable se diluye nuevamente. No solo cambian las convenciones y la manera de relacionarnos entre nosotros, sino también la manera de relacionarnos con el arte. La unión de discontinuidades que un artista produce a modo de *Imagen* está siendo afectada por el "sometimiento a la continuidad interminable de la experiencia mediática" (Martín Prada,2012:94), provocada por las redes sociales y las plataformas digitales. "De modo que las tecnologías `en tiempo real´ debilitan la posición del sujeto." (Moraza,2001:169) Su velocidad, alcance e impacto parecen estar acabando con la necesaria distancia crítica intersubjetiva del autor, dando con una imagen "disociada cada vez más de la exigencia de espacialización y materialización" (Brea,2007:18)

Este sometimiento se siente en la práctica artística de esta autora, por lo que demanda una interlocución técnicamente profesional con objetivo de compartir reacciones a este tipo de comportamientos de época, para continuidad en la propia práctica del arte. Por ello conversamos con la escultora June Crespo (Pamplona, 1982). Acudimos a ella por compartir varias facetas en lo profesional. Entre ellas, una práctica en escultura abierta a cruces transdisciplinares; operaciones de relación que atienden a la función entre las partes; la utilización de la huella para referirse a la propia organización, pero que al mismo tiempo funciona como expansión intercorporal; y también, por disposición al encuentro en el proceso.

Sus repuestas son una información de gran valor para reflexión propia y general.

Respuestas al funcionamiento de la *Imagen*

Pregunta Naia del Castillo: Al final de la ponencia titulada "Una escultura haciéndose" que realizaste en abril del 2018 dentro del programa educacional del C2M bajo el título, "Pero...¿Esto es arte?" te refieres al libro de Carl Einstein "La escultura negra y otros escritos" (1915), para dar cuenta de una duda relacionada con la función de la escultura. Dices así:

(...) la escultura africana no está pensada para un punto de vista, ni para un espectador, ni para un movimiento alrededor. Sino que es presente, (...) y es así por la función que tiene y porque está vinculada a que es un objeto que no se hace para ver (...) Sustituye a un dios. (...) la escultura que nosotros hacemos — me refiero a esto de rodear, y verlo desde esas impresiones. Para mí deben darse entre esas dos vertientes, digamos. (Crespo,2018)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

¿Podrías desarrollar algo más lo que comentas? ¿Podrías explicar en qué consisten las dos vertientes? ¿Cuál es la relación de ello con tu trabajo?

Respuesta June Crespo: Pienso en el uso que tenemos hoy en día con la escultura, o el arte en general. Tiene que ver con Instagram, o en como se comparte o se consume ahora mayoritariamente el arte. No es tanto cuerpo a cuerpo, sino que lo hacemos a través de la imagen. En escultura parece un problema. Parece que pueda influenciar un punto predominante a la hora de trabajar, o que la pieza no se resuelva en todos sus lados. Sin embargo, como yo entiendo el libro y el modo en que lo traslado a mi interés y que me hace preguntar, es que no necesitas ni rodear, ni ver esas esculturas en su totalidad para sentirlas de ese modo. Puede haber parte de atrás, pero no importa eso. Yo te puedo estar mirando a ti y aunque no vea tu espalda sé que está ahí, porque te percibo como una totalidad, como algo unitario y no me preocuparía por estar viéndote al completo. Al final, lo que me interesa es cómo se percibe esa forma como autónoma o trascedente.

PNC: ¿El arte busca la trascendencia?

RJC: No todas las obras de un artista tendrán esa cualidad. Seguramente serán la excepción, pero la búsqueda sí que es esa, consciente o inconscientemente. Cuando uno construye algo que llega a tener una entidad o una autonomía, es precisamente porque se elabora en el hacer. (...) No es una cuestión de que el objeto hace, sino que evidentemente, me permito descubrir cosas que ocurren que no tienen que ver con mi plan. Son los hallazgos en el hacer y me están conformando continuamente.

En ese sentido, la pieza es también nueva para mí. En lo que yo proyecto y en lo que realmente va ocurriendo hay un diálogo y una negociación, que siempre es "con relación a". En este sentido, debe devolverte a ti tu presencia. Debe ser otro ahí, copresente contigo. Lo deseable sería llegar a ser dos, ¿no? Ese es el objetivo. Llegar a ser dos. Quiero pensar que no es un pensamiento mágico. La afectación que eso genera en ti, la cualidad o el modo de presencia que tenga, o el modo en el que esté conformada, esa aleación de tantos componentes, simbólicos, imaginarios o reales, ocurrirá en su presencia, y también en todas las asociaciones que genere y adonde a ti te lleve.

El "entre" me parece clave en escultura y en el arte en general. Cuando habla Brancusi sobre su estudio, sobre el espacio vital de las obras, sobre cuando vende una obra y la rehace para mantener la relación que todas tienen. Una relación que va más allá de dos ... sería lo colectivo.

PNC: Recogiendo esta cuestión de lo colectivo, me viene a la mente Instagram y el uso que tú haces de la aplicación. Publicas habitualmente partes del

proceso artístico, pero me parece que este acto va más allá de un auto marketing. ¿Puedes explicar la razón de tus publicaciones?

RJC: Para mí Instagram es para acordarme. Nunca le he otorgado estatus de trabajo. Publico cosas que me interesan y que encuentro en el trabajo. Es principalmente una herramienta para mí. Muchas veces son pasos del proceso que me gustaría desarrollar más y los pongo para recordarlos. Luego, los voy mirando.

PNC: En esta red social utilizas mucho el vídeo con el que rodeas y grabas.

RJC: Si, es cierto. Grabo mucho. La escultura es algo performativo y el vídeo te hace más consciente del parar. En Instagram, muchas veces busco ampliar el objeto. Lo que vivo en el trabajo muchas veces me interesa más que el objeto en sí. Por eso, el vídeo me parece menos árido que la fotografía frontal. Es la cara representativa de un objeto. Te hace preguntarte ¿Cómo tocas una escultura? ¿Cómo me enseña mirando por dentro? David Bestué me ha comentado que en esos vídeos hay algo muy arquitectónico, porque se recorren las piezas por dentro. Es algo que me interesa.

PNC: Tendemos a pensar la imagen como algo plano o como una "etiqueta visual" (Krauss, 1996:43), pero hay que comprender la *Imagen* con I mayúscula, como un nexo unificador de múltiples niveles. En tu caso, el recorrer es una operación con la que trasladarnos y dar, desde esta comprensión del término, con la obra.

RJC: En alguna entrevista que me hicieron dije que rodear es estar físicamente. Lo miro todo, pero también estas buscando aquello que no sabes lo que es. Es un estar siempre por los bordes. No se puede ir en línea recta. Tiene que ver con rodear y estar en lo que está ahí. Simplemente, cuando empecé a leer el libro de Einstein, cuando él describe la escultura europea, me vi muy reflejada. Me desmontó que la tratara despectivamente, y por ello me preguntaba que hay en esa forma trascendente y autónoma que, con solo mirarla, se presenta con todo su peso. Creo que son complementarios, y que esas dos vertientes deben de encontrarse.

PNC: Hablando de dos ¿Qué implica "Ser dos" en tu trabajo?

RJC: Llegué al libro de Luce Irigaray en la tesina, porque leí "El sexo que no es uno" (1977). Ella tiene la cualidad, como Clarice Inspector, de hablar desde una posición feminista, que sin enunciar ciertas cosas ya está enunciando muchas, porque el mensaje está en cómo escribe y no en el enunciado. "Ser dos", la exposición del mismo nombre en la galería de Bilbao trata sobre el espacio "entre" en el que poder convivir. Respecto a la anterior exposición "Cosa y tu", "Ser dos" es más espiritual porque se abre más. Hay muchas conjugaciones posibles

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

en "Ser dos". En realidad, se puede ampliar a múltiples. Al fin y al cabo, en el momento de que hay dos, ya puede haber más. "Ser dos" es buscar que lo que haces tenga una presencia y una autonomía igual que tu, irreductible. Irigaray habla de ser siempre sujeto-sujeto, de una relación intersubjetiva. Creo que es tan simple como eso, o tan complejo.

PNC**:** ¿En que sentido trabajas con la afectación y la distancia?

RJC**:** Volviendo a la charla con la que hemos comenzado, lo que a mi me parece interesante y problemático a la vez, es que aquí no estoy hablando de escultura, sino de escultura a través de mucho material audiovisual. Para mí, el volumen no lo percibes solo desde 8 puntos de vista. La escultura se hace y se deshace, de ahí el título de la charla. Estar totalmente hecha sería percibirla como una tridimensionalidad objetiva, pero en realidad con la escultura no te relacionas así. Hay muchas otras maneras. Creo que la charla es un compendio de todo lo que puedo juntar que me recuerda a mí cuando hago, cuando percibo. Da la casualidad de que elijo obras que no son esculturas en sí mismas, sino que son obras audiovisuales. Lo que a mi me parece importante, no tiene que ver con el medio o la disciplina. Son cuestiones de estar muy cerca...o de distancia...el rodear, trabajar desde el suelo... temas que tienen que ver sobre como yo trabajo. En ello hay algo muy de piel. En cambio, en otras ocasiones, se trata de distanciarse y de ver la totalidad. Mi metodología es arbitraría.

PNC**:** En "Escanografías volumen I y volumen II" ¿qué te permite la reproducción técnica?

RJC**:** En esta época tenía varios ensamblajes pequeños. Cuando trabajo a esta escala me parece que es lo más genuino, por lo que no los suelo ni exponer, ni enseñar. En algún momento haría la prueba de escanearlos y me pareció que cosas pequeñas como el fieltro o una chapa, tenían mas fuerza en imagen que en el objeto en si mismo. Al mismo tiempo, mandé fundir en bronce algunos de estos pequeños ensamblajes. El bronce o el escáner unifican el material, por lo que todo se amalgama más. "Escanografías volumen I y volumen II" es una publicación. La estructura del libro enseña el anverso y el reverso del objeto. Trabajé sobre la máscara porque es la manera de presentar lo que está detrás. El aparecer y el desaparecer es lo que me interesa, porque en esta intermitencia ocurre lo erótico.

PNC**:** Precisamente Irigaray escribe en el capítulo "Percibir lo invisible en ti" sobre el aparecer y su fabricación. Dice así:

> Aproximarse al otro exige percibirlo en tanto otro. El otro es entonces un sujeto vivo, percibido en su devenir, y, por así decirlo, su aparecer no se separa de su materia, no es una fabricación ajena a su realidad (Irigaray, 1998:59)

¿no es esto el trabajo en arte al fin y al cabo? ¿Un trabajo que propone el medio no como algo dado, sino como algo que se hace, y en este sentido como consecuencia de una práctica y una materialidad, sea la que sea? ¿Un trabajo que requiere de una distancia intersubjetiva? ¿Que requiere de dialéctica?

RJC: En otro contexto, el 1 de noviembre hice un ritual que tenía que ver con los ancestros. Al final del ritual debías mirarte en un espejo de turmalina. En él, te ves a ti, pero ves también a tu madre, a tu abuelo, etc. En ese espejo tan oscuro, las facciones se hacían y deshacían. Es interesante pensar en tu cuerpo desde lo que viene previo a ti. Estas vivo por todas esas vidas que ha habido antes. En tu cuerpo está toda tu vida anterior. No me interesa como cuestión terapéutica, sino a modo de proceso. Además, desde hace años quiero hacer un trabajo con una cabeza. La miro y la percibo como escultura. Empecé a grabar mi propia cabeza con el móvil, así como la de mi madre. En esta pieza percibía cuando grababa lento y lo que eso producía en la imagen, y también en mi. Se trata de observar como grabas, y lo que eso produce. Si al ver el vídeo eso es perceptible. Podía grabar en el estudio, antes de salir de casa, o en ratos muertos. Darme ese tiempo me colocaba en otro sitio. La grabación me coloca en presencia total.

PNC: Una idea de "selfie" redirigido a otro lugar.

RJC: Yo me hago "selfies". Es una manera de trabajar con eso. Como es algo que hago, en lugar de avergonzarme, intento traspasar el acto para que sea otra cosa. Ya dejas de ser tú y empieza a ser cualquier persona. La pieza de la que venimos hablando, la expuse, pero no está ni acabada ni es un trabajo. Lo mismo en Instagram, que tampoco lo considero un trabajo. Las decisiones de edición no me importan. En directo siento que pasan cosas reales que a mi me interesan, pero en la edición ya no ocurren. Hay una acumulación de repetir una serie de maneras de grabar, y es lo que utilizo cuando tengo que presentar mi trabajo. Utilizo ese material para compartir esa parte del proceso que no es visible ni cuando ves las esculturas, ni cuando ves la documentación de las esculturas. Es la manera más próxima a mi experiencia (...)

Conclusiones

Esta entrevista ha sido editada para mayor claridad. Lamentable nos hubiera gustado transcribir la conversación completa, pero la limitación de espacio no nos lo permite. No obstante, creemos que la parte expuesta resuelve la complejidad de la experiencia fenomenológica, pragmática, incidental y contingente que determina la práctica artística de Crespo.

La artista no expone un rechazo directo al marco tecnológico actual. Históricamente, desde la aparición de la fotografía, la conexión de los artistas con

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

los regímenes de reproducción técnica ha defendido una ideología productiva. La autoría en su distanciamiento deja que la forma ocurra desde su interior, abandonando los modelos de significación basados en leyes de diferencia y semejanza para trabajar en equivalencia general, permitiendo experimentación y exploración de las condiciones de representatividad. En este sentido, no se trata de separar las relaciones entre percepción corporal y percepción visual. Como no se trata de separar al receptor activo de una presencia trascedente. O como no se trata de separar tridimensionalidad objetiva de impresión. O como no se trata de separar autenticidad de reproductibilidad técnica. Porque todas cohabitan en un depósito de experiencia integral.

Desde el rechazo a cualquier dualismo que separe visión de corporalidad, June Crespo no se siente atacada por la mediatización, la frontalidad de la pantalla, o por un supuesto abandono de una distancia crítica debido a la prisa y sobreinformación medial y digital. No se siente sometida. Es un sujeto implicado. A saber, coexiste en la materia formativa de la experiencia artística, configurando un tipo de cuerpo que en su formatividad va dejando caer ciertas decisiones. La problemática en su quehacer artístico es admitir un cuerpo complejo y fragmentado, afectado desde el hacer, pero también en su percepción o en la organización objeto-sujeto. Un emplazamiento corporal de este tipo es al mismo tiempo una postura conceptual. Con ello devuelve al presente la acción del pensamiento, del discurso, de la materialidad y su encuentro en relación con las demás cosas del mundo. Busca alejarse del existir en cuanto idea, para situarse en ese extraño lugar del acontecimiento, del aquí y ahora.

Esta disposición ahistórica no depende de la singularidad tecnológica de un determinado momento, sino que implica una experiencia relacional y materialista para con la experiencia de un acontecimiento puro que hace referencia a su propia naturaleza, pero que es generada a partir de una subjetividad sensible a la interrelación y a la interpelación dialéctica.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Refererencias

Brea, J. L. (2007) "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image" [Consult. 2018-07-06] Disponible en: http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2019/05/JlBrea-4-completo.pdf

Crespo, J. (2018) "*Pero...¿ESTO ES ARTE? — June Crespo. Una escultura haciéndose."* Madrid. [Consult. 2019-01-12] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=uLlrVdz5uPY

Krauss R. (1996) "En el nombre de Picasso". En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. Alianza Forma: 43

Irigaray, L. (1998). *Ser dos*. Paidós. Barcelona: 59

Martín Prada, J. (2012) "*Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*" Valencia. Sendemà. ISBN: 978-84-939084-1-6: 94

Moraza, J. L. (2001) "Indifferance". Comunicación pronunciada dentro del ciclo: "EN TIEMPO REAL. El arte mientras sucede". La Coruña. Fundación Seoane: 169

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Caminhos da escuta e da plasticidade no repertório artístico de Floriano Romano e Gersony Silva

Paths of listening and plasticity in the artistic repertoire of Floriano Romano and Gersony Silva

NEIDE MARCONDES* & NARA SILVIA MARTINS**

*AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Barra Funda, 01140-070, São Paulo, Brasil

**AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Curso Design, Rua da Consolação, 896, Consolação, 01302907, São Paulo, Brasil

Resumo: A pesquisa atual refere-se à interpretação das obras dos artistas contemporâneos brasileiros, Floriano Romano e Gersony Silva. Os artistas trabalham com intervenções urbanas e sonoras e seus procedimentos vão de desenhos a poemas visuais, de instalações a performances. A produção de ambos tem em comum o processo físico com predomínio na cinestesia munidos da sinestesia. A análise e intepretação das obras foram balizadas na hermenêutica. Floriano e Gersony provocam o estar junto e recorrem o trajeto interior/ser de um mundo possível.

Palavras chave: arte contemporânea / cinestesia / sinestesia.

Abstract: *Current research refers to the interpretation of the works of contemporary Brazilian artists, Floriano Romano and Gersony Silva. The artists work with urban and sound interventions and their procedures range from drawings to visual poems, from installations to performances. The production of both has in common the physical process with a predominance in kinesthetic equipped with synesthesia. The analysis and interpretation of the works were based on hermeneutics. Floriano and Gersony provoke being together and resort to the inner path / being of a possible world.*

Keywords: *contemporary art / kinesthesia / synesthesia.*

Submetido: 17/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

Ao escrever sobre arte inventa-se outra linguagem, outro texto. Mas a escrita é tampouco separada do ver e do ouvir — e por que não do delirar? Existe o problema de ver a arte, ouvir uma música e conhecer sua própria escritura. E escrever sobre algo não é impor uma forma. Escrever, expor um trabalho, uma pesquisa, um estudo, é sempre um processo inacabado, no qual há um delírio, uma geografia como processo, um caminho artístico que pode ser ruidoso, sonoro e, muitas vezes, silencioso.

A arte age como sugestão sobre os músculos e os sentidos, ela apela para essa espécie de fina suscetibilidade do corpo. A euforia e o êxtase estão sempre presentes na interpretação da arte. Participar em conjunto de uma sinestesia é estabelecer uma misteriosa correspondência com o orgiasmo, o que remete à metáfora dionisíaca da confusão: as coisas, as pessoas, as representações se propagam por um mecanismo de proximidade. Uma forma de socialidade, uma participação diferenciada e aberta (Maffesoli, 1985).

As ideias dos filósofos e sociólogos, Michel Maffesolii, Gianni Vattimo, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Martin Heidegger e Peter Sloterdjik, balizaram a interpretação, o comportamento e a poética dos eventos dos artistas brasileiros Floriano Romano e Gersony Silva.

Maffesoli (1987) suscita um esquema realmente complexo para o que chamou pós-modernidade; a socialidade com estrutura complexa orgânica da sociabilidade: com tribos afetuais em vez de indivíduos em organizações econômicas e políticas; pessoas em vez de grupos contratuais.

Segundo Flávio Kothe (2007) todo autor é um modelo de autoridade, que exerce poder quando elabora sua obra. É preciso compreender que é isso que gera a força do apelo pela orgia. Toda arte exerce uma ação tônica, aumenta a fama, o prazer.

1.1 O mundo sonoro e ruidoso de Floriano Romano

E o prazer gera o orgiasmo para Michel Maffesoli (1985), essa é uma maneira de propor a questão da alteridade. O êxtase, a embriaguez, o *pathos* no ser. O êxtase não é fenômeno de obnubilação, mas como o ser se apresenta, se representa a si mesmo como tensão, como uma tendência para transcender como característica do devir criativo (Slotedijck, 2014).

Floriano Romano nasceu em 1969, é doutor em linguagens visuais e docente na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Trabalha com intervenções urbanas e sonoras e seus procedimentos artísticos vão de desenhos a poemas visuais, esculturas e instalações. Recebeu bolsa de

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

artista residente na cidade do Porto, Portugal em 2001. Exposições, instalações e prêmios acompanharam Floriano durante toda sua carreira.

O artista carioca, entre os vários processos, trabalha com a cinestesia e a sinestesia (Marcondes, 2020). Cinestesia refere-se ao sentido muscular, conjunto de sensações que permite a percepção de sinestesia. Esta provoca um forte apelo aos prazeres sensoriais extasiantes sinestésicos para a aproximação de pessoas, que acontece em passeios por ruas e praças de cidade. Floriano Romano intitula-se artista visual e sonoro. O mundo é ruidoso e sonoro. O ruído existe antes da linguagem. Existe o orgiástico como fator de socialidade e existe o corpo enquanto instrumento de produção. O orgiasmo representa o exemplo do *carpe diem* que parece constituir o fundamento da sabedoria popular (Maffesoli, 1985). Assim, o mundo imaginal dionisíaco vai permitir pequenas disfunções da vida banal e assegurar a manutenção do querer viver societal.

Roger Bastide (1971) admite pelo método histórico-cultural a evolução das artes fonéticas como o acaso inicial do som, do grito; o homem, então, toma consciência de seu poder criador, e a sociedade, por sua vez, absorve esse poder e o socializa. O impulso e o som, a modulação sobre a articulação, a palavra. O homem percebeu, em circunstância fortuita, que com um fruto seco era possível gerar sons. Tomou consciência de seu poder criador de fazer sons. No estado totêmico dos povos, os primeiros instrumentos que emitiam sons eram simples cabaças, bastões e troncos.

Floriano demonstra que a arte atual muitas vezes se apropria das obras do passado — próximo e longínquo — e o torna contemporâneo; a arte cai na ordem do dia, do reciclável. A artista projeta obras, instalações e performances usando o som/ruído como material e objetos presentes no cotidiano, mas transformados (Bolsa de Arte, 2016).

Vivemos uma época culturalmente pobre, mas de exagero de busca por positividade, maximizando novas formas de violência. Ao mesmo tempo, estamos em uma sociedade que gera um cansaço e um esgotamento excessivo, o que nos leva a falar, metaforicamente em infarto da alma. Um artista que vê o que outros não conseguem enxergar exterioriza sua alma, seus sentimentos, expõe sua sensibilidade.

Floriano Romano é um artista viajante, viajante de espaços geográficos e sonoros, artista que recarrega seu material sonoro em praças, ruas e espaços de exposições, transformando-os em evento no sentido heideggeriano (Marcondes; Martins, 2018), em Ereigns, possibilitando a mundanidade. Joga com o espaço simbólico do sujeito no qual é confrontado com a abertura de vários mundos, com sua finalidade e com seu destino.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Instalação Máscara Sonora, Floriano Romano, 2015, Rio de Janeiro, Brasil, Fonte: https://florianoromano.webnode.com/#&gid=1&pid=7 File:Floriano02.pjg
Figura 2 · Instalação Poema Tornado de Floriano Romano, 2018, Galeria Reserva Cultural, Rio de Janeiro, Brasil Floriano Romano. Fonte: https://palcoteatrocinema.com.br/2020/02/24/poema-tornado-de-floriano-romano-ocupa-galeria-reserva-cultural/File: Floriano.02.jpg.
Figura 3 · Exposição Nuvem de Floriano Romano, 2018, Espaço Furnas Cultural, Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: https://florianoromano.webnode.com/ File Floriano03.jpg

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A rua é um prolongamento do estúdio, do não lugar, do acontecimento, do lugar virtual do acontecimento. Instalação Máscara Sonora (Figura 1) a rua é a sede de confusão da massa, confusão real do ato e signo. Nenhuma vontade de comunicação. A única pulsão é ocupar este não lugar (Baudrillard, 1996). A situação da máscara é o problema da relação entre ser e aparência (Vattimo, 2017). O artista com capacetes sonoros põe-se a sussurrar, e a "linguagem alcança o limite que desenha de seu interior e se confronta com o silêncio" (Deleuze, 1996: 158).

Um devenir sempre contemporâneo. As palavras sonadas pintam e cantam e no caminho e vão se dividindo e se compondo. Floriano sabe que a comunidade é emocional, instável, mas aberta. A ambiência comunitária induz à reflexão. Resulta certa desordem afetual no objeto cidade como uma sucessão de territórios onde as pessoas enraízam-se, ou se retraem, buscam abrigo e segurança. Esta é a hipótese da socialidade. Seria o fato de partilhar um hábito, um ideal que determina o estar junto. Floriano sabe a importância das aparências ou da teatralidade na cena cotidiana e pratica no colorido de ruas e praças a proposição sutil, a dialética entre o mostrar e o esconder, no estar junto à toa. O uso da máscara é o problema da relação entre ser e aparência (Vattimo, 2017).

No ano de 2015 a exposição Errância no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro exibiu a situação errante de Romano, que com corpo microfonado e em pedaladas errantes por ruas e bares na cidade do Rio de Janeiro narra a própria história e cria imagens sonoras (Das Artes, 2015). O registro foi apresentado com caixas de som sobre tripés. As caminhadas errantes noturnas em quatro pessoas contam sobre vivências como se fosse do próprio artista a experimentar o flaunerismo. Charles Baudelaire (2004), por exemplo, mergulhava em Paris para desvelar as representações das ruas e dos pedestres.

Em suas obras o artista utiliza o ruído e objetos sonoros retirados cotidiano, tais como: máscara sonora em capacetes falantes, guarda-chuvas sonoros e em mochilas sonoras. Ruído como expressão do mundo e influenciando os sentidos. Poema Tornado (Figura 2) é um poema-instalação em que imagens da escrita, sons e sentidos se especializam na Galeria Reserva Cultural em Niterói, Rio de Janeiro em 2020 (Romano, 2020). Sua produção artística é um processo físico com predomínio cinestésico munido da sinestesia.

As manifestações de Floriano são como um ludismo dionisíaco (Maffesoli, 1985). A família, o grupo, a cidade, o bairro são vetores de comunilização e de orgiasmo, são formas festivas que resumem a união do estático e da dinâmica, são figurações e a movência dos afetos. Floriano realiza troca simbólica e certa anarquia, mas gera um princípio de ordem, uma sinarquia. Aproxima-se do processo

poético que retoma uma ordem complexa, orgânica que favorece o êxtase e a comunhão, a socialiadade que se apresenta sempre como um misto de desejo, de animosidade, uma provocação que prepara a uma integração. Participar de um comum, de um conjunto, de uma cinestesia permite a perduração do corpo social e o orgiasmo social. Os espíritos livres fazem sua entrada na cena mundial. Como o lema de Platão: poder viver em todo o lado (Slortedjick, 2014).

Nuvem é uma instalação que erige o som como chuvas sonoras irradiadas pelos guarda-chuvas em anárquico e cacofonismo. Em Nuvem, no Espaço Furnas no Rio de Janeiro, Brasil há ruídos da natureza e da chuva, instalação (Figura 3) é composta por guarda-chuvas sonoros dispostos na galeria além de performances com sapatos sonoros.

Intervenções em lugares abandonados, reabilitação de ambientes carcomidos pelo tempo são espaços escolhidos pelo artista que denotam a rota da atenção do artista a participar das vidas. E de tornar mais conhecido o patrimônio oral das culturas: o arquitetônico artístico como no evento, Muro de som, idealizado especialmente para o Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas, no bairro de Santa Teresa, centro do Rio Janeiro (Das Artes, 2015).

O mundo artístico de Floriano é sonoro e ruidoso. Participar de suas exposições é estar em estado de tensão. Suas instalações criam uma história, com som, música e imagem. A história da cidade apresentava um revivalismo de formas desaparecidas, em vias de escapar ao apocalipse referencial, uma utopia na contemporaneidade. É um apocalipse não virtual, mas distópico. E tudo se passa em efeitos, em acontecimentos perversos. A desordem aparente é fecunda. Reviver o sentimento de uma sociedade põe-se em estado de congregação. É o ser/estar junto; em seguida, ocorre o estado de dispersão. De um caótico coletivo, coro de canções, o artista cria uma vivência aberta e complexa.

A reflexão como vivemos e ouvimos leva a efeitos indagadores e a questionamentos do mundo contemporâneo. Floriano é como Zaratustra, personagem de Nietzsche (2017), uma forma poética e fictícia de andanças do ser transacional do homem. Para Nietzsche, porém, a arte é um fenômeno do passado, mas que lembramos com profunda comoção. A sensibilidade dos outros é o outro lado de seu corpo estesiológico.

Suas instalações são complexas soam simultaneamente. Com diferentes objetos desde tubos de plásticos, caixas de papelão, máquinas de escrever, chuveiros e torneiras, todos fazem parte de cenários e compõem com performances junto ao público. Em cada ambiente há uma história ficcional. Jogar-se contra os limites da representação e subvertê-la é tarefa de Floriano. De acordo com Nietzsche, é preciso colocar sob suspeitas as chamadas verdades oriundas do

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

sujeito (Vattimo, 2017). Os objetos do sentido interno, assim como dos externos estão representados no sentido do pensamento. O mesmo procedimento em errância, corpo impulso em Floriano que pratica a chamada patafísica, como superação da metafísica, que tem um novo significado e implica uma nova compreensão do fenômeno arte.

1.2 Gersony Silva: o corpo que se epifaniza

Gersony Silva, paulistana, estudou na Belas Artes de São Paulo, assim como na Pontifícia Universidade Católica e na Universidade de São Paulo. Ganhou prêmios e participou de residências no Brasil e no exterior. A artista faz a libertação entre ser e aparência; a libertação da aparência, da máscara como objeto. Assim se dá, em sua obra, o desmascaramento: a artista personaliza, incorpora o ambiente e caminha por mundos errantes. Desde cedo, dedicou-se a ministrar e orientar trabalhos em arte e educação e inclusão social. Coordenou o Departamento de Arte no Colégio Miguel de Cervantes, também em São Paulo. Suas exposições, instalações e performances já ocorreram em Portugal, na França, na Itália, na Grécia e nos Estados Unidos.

Sem máscara apresenta seu corpo com seus humores, sua sensualidade, suas exigências; defronta outros corpos e roça neles. É assim a tactalidade contemporânea, uma forma da relação com o outro, ato poético. Eis o corpo que se epifaniza (Maffesoli, 1996), uma lógica do estar junto.

Tendo como referência as obras de Kafka, a artista passa seu corpo como que sem órgãos, mas um corpo de juízos, sem hierarquizações, corpo anárquico. Ela costuma exultar com todo o brilho como uma presença de toda a Grécia (Sloterdijk, 2004).

Na performance, Passagem Permitida, ocorreu em 2013 no meio da avenida Paulista na cidade de São Paulo (Figura 4), a artista fala aos transeuntes "podem passar", as pessoas aventuram-se atravessar a fenda no pano branco que continha o escrito "Acessibilidade = Liberdade"; de início, desconfiadas, pois se aproximariam da Figura de grandes asas brancas que poderia levá-las ao infinito. E continua declarando: "finalmente é sério. O tempo não tem nada de sério. Estamos na praça cheia. Agora que deseja o mais. Que nós estamos decidindo, O jogo de todos. Agora é sua vez" (Silva, 2020: n.p).

Os movimentos do passeio ou do trabalho, da agitação, do tráfego e os fluxos lúdicos constituíram um ambiente específico de nova instalação/performance, como sob auspícios de Dionísio, a exultação dos prazeres. Como Zaratustra, a artista manteve-se em silêncio durante algum tempo, a ponto de não querer ver nem os olhares e de fazer-se de surda às perguntas. Com imensas asas Gersony

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · Passagem Permitida", 2015, Gersony Silva, na Avenida Paulista, São Paulo, Brasil Fonte: https://www.gersony.com.br/obras.php?idcd=136 File: Gersony04.jpg
Figura 5 · Performance Ruídos do silêncio, de Gersony Silva, 2008 no Subsolo Galeria, Campinas, São Paulo, Brasil. Fonte: https://www.gersony.com.br/obras.php?idcd=136 File:Gersony05.jpg
Figura 6 · Ensaio Fotográfico — Movimento 1 a 16 , de Gersony Silva, 2015 Fonte: https://www.gersony.com.br/obras.php?idcd=136 File:Gersony06

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

reabriu os olhos e voltou a se comunicar. Para Albert Camus (2017) vale descrever que a cidadela cega se torna praça forte, muralha do mundo. A grande preocupação, nessa situação, é fazer calar ou propagar a esperança. Poder tudo, olhar com um espírito que nada perturba.

A instalação, Ruídos do Silêncio (Figura 5), promove a mutabilidade física; é conceitual e sensorialmente com a corrosão do metal pela reação com o suor da artista. Nas mãos o vermelho misturado ao suor alude a sangramento (Oliveira, 2020). Toda arte age como sugestão sobre músculos e sentidos, apelando para essa espécie de fina suscetibilidade corpórea. As sensações de euforia e êxtase estão sempre presentes na interpretação da arte. Participar em conjunto de uma cinestesia é estabelecer uma misteriosa sinestesia, uma correspondência de um orgiasmo.

"Nós somos plantas apoiadas nas raízes que têm de romper o solo, a fim de poder florescer no pé e dar frutos" (Heidegger, 2010: 27). Gersony em depoimento de sua obra explica "para onde vai este estranho caminho? Recolhi num vidro meus suores e caminhei em terras macias [...] suas interpretações concluem o trabalho da obra inacabada por essência" (Silva, 2020: n.p). O tema dos movimentos perpassa os objetos. Percebe-se a presença física da artista em seus trabalhos e a inevitável força muscular na corporificação da ideia na obra, na instalação, na performance e na perfeita cinestesia. Descortina-se uma extraordinária multipliclidade (Slordedjik, 2014).

Para Michel Maffesoli (1987) o corpo se pavoneia e se cosmetiza e tudo isso tem o papel sacramental e torna visível o estar junto, fator da socialidade. O alcance idealizador da arte de Gersony está sempre ligado ao de conceber o mundo visível, que a arte viria à luz de maneira plena, as moléculas originais tornam-se cada vez mais raras. A performance corporal e pictórica Dream Images acompanhada pela peça musical de George Crumb interpretada por Neide Marcondes no teclado, realizada em 2019 na residência artística L'Echangeur 22, em Saint-Laurent-des-Arbres, França, configura o espaço simbólico como processo físico que leva cada força e cada indivíduo aos limites de suas possibilidades. De acordo com a teoria da descontinuidade e teoria da catástrofe, a instalação é uma libertação, uma crítica e uma forma catastrófica. A aquisição da forma depende de um conflito.

"Como saltar por cima da própria sombra, quando não se tem sombra" (Baudrillard, 1996: 95). Na performance, Movimento 1-16, seu corpo coberto com vestimenta que corresponde à situação do instantâneo (Figura 6) "permite explorar elementos de grande plasticidade: as pregas, as dobras" segundo Deleuze (1996). A performer, com sua própria alienação e com sua própria

ultrapassagem é a libertação efetiva da metáfora da liberdade; é o contágio das formas geradas das referências de um real produzindo uma criação/invenção sem limites como a informação na teoria da descontinuidade. Suas formas pictóricas em tons vermelhos e azuis expõem movimentos que se enrolam em dobras e desdobras. "O corpo é a construção social, cultural e simbólica é tomado como matéria de criação e (re) criação" (Oliveira, 2020: 49). E, como no pensamento, esta verticalidade dos tons introduz-se nas estruturas dos suportes um vazio, um invisível. Produz sensação de envolvimento sensual que envolve, mas desvela o corpo. São formas que voam, formas volantes.

A metáfora da dobra, na multiplicidade da dobra do eu permite compreender a erupção de afetos. Há uma beleza poética às vezes uma sublimidade. E o corpo demonstra postura de movimento entre paixão e êxtase. Ao espectador, por sua vez, cabe renovar sempre o acontecimento. A artista durante a performance expressa-se: "não gosto de sentir limites de minhas possibilidades. Tensão no (in)visível"

O estudo filosófico da contemporaneidade em contato com a pesquisa de materiais resulta em pinturas, desenhos, instalações, vídeos, fotografias e objetos de Gersony Silva. Mas tal pensamento será sempre indispensável: o que calcula e a reflexão (Heidegger, 1959).

Conclusão

O artista é uma pessoa complexa, desenvolve identificações polimorfas que nos incorporam e que nos integram afetivamente. A produção artística de Floriano Romano e Gersony Silva apresentam versões do aberto e o desvelamento. É preciso ressaltar que os espíritos livres dos artistas fazem sua entrada na cena mundial. O mundo imaginal assegura a manutenção do querer viver societal e nos obriga a repensar a misteriosa relação que une o lugar, nós e o não lugar. Os artistas Floriano Romano e Gersony Silva estão entre aqueles que se ocupam de alargar a área de comportamento teórico à percepção das estruturas da vida prática e do cotidiano. Provocam o estar junto em características extáticas e o fenômeno do êxtase é despertado em seus procedimentos.

Cada fato, histórico ou cultural, está dotado de uma energia cinética que arranca o homem de seu espaço e o projeta no hiperespaço. Toda a obra é uma viagem, um trajeto que recorre a trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto musical. A arte abre um mundo, abre mundos possíveis. A relação obra e mundo é multiforme, cada obra dentro de sua compossibilidade revela aspectos da transmissão entre o pensado, o percebido e composto da coisidade e da mundanidade.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Bastide, Roger (1971) *Arte e sociedade*. São Paulo: Edusp. ISBN: 978-85-7541-517-7

Baudrillard, Jean. (1996) *A ilusão do fim*. Lisboa: Terramar. ISBN:9789727101009.

Camus, Albert (2011) *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2011. ISBN-10:9788577994786

Das Artes (2015). Floriano Romano -CBBB Rio de Janeiro. [Consult. 2021-01-22] Disponível em URL https://dasartes.com.br/agenda/floriano-romano-ccbb-rio-de-janeiro/htm

Deleuze, Gilles. (1996) *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-0524-6

Heidegger, Martin. (2010) *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN 9789897591129

Kotke, Frederic. (2007*) Fragmentos finais*, São Paulo: Unesp. ISBN: 9788523006433

Maffesoli, Michel (1985) *A sombra de Dionísio*. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional de Livros. ISBN 85-11-08065-1

Maffesoli, Michel (1996*) No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes. ISBN: 8532616755

Maffesoli, Michel (1987) *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. ISBN: 9788521802594

Marcondes, Neide. (2000) *O êxtase religioso em dobras e catástrofes*. São Paulo: Arte e Ciência. ISBN-10 8574730254

Marcondes, Neide; Martins, Nara. (2018) *Desvelar a arte contemporânea: meandros da intepretação*. São Paulo: Altamira. ISBN-10:8599518240

Oliveira, Alecsandra Matias, (2020) "Pigmento, suor e nada mais". *Revista Ainas Magazine*. V.10.jun. 2020.p.44-49 [Consult. 2021-02- 10] Disponível em URL https://ainasmagazine.com/ainas-magazine/ ISBN 26115271

Nietzsche, Frederich. (2017) *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Vozes. ISBN 978.85.254.3102-8

Romano, 2016. Floriano Romano. [Consult.2021-01-22] Disponível em URL https://florianoromano.webnode.com/textos-criticos/

Silva, Gersony. (2020) Gersony Silva [Consult.2021-01-22] Disponível em URL https://www.gersony.com.br/sobre.php

Sloterdijk, Peter. (2014) *Morte aparente no pensamento*. São Paulo: Goethe Institut. ISBN 9789896414603

Vattimo, Gianni. (2017) *O sujeito e a máscara*. Nietzsche e o problema da libertação. Petrópolis: Vozes. ISBN 8532654703

Notas biográficas

NEIDE MARCONDES é artista visual, teoria e crítica da arte e professora na Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Livre Docente e Titular pela UNESP. Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo-USP. As suas principais linhas de investigação são: estética e história da arte; arte contemporânea

Email: ne.be@uol.com.br

Morada: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Barra Funda, 01140-070, São Paulo, Brasil.

NARA SILVIA MARTINS é artista visual e professora na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutorada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo-USP. Coordena o grupo de investigação em Design, Teoria e Projeto. As suas principais linhas de investigação são: história e teoria da arte e do design.

ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-5668-2029

Email: narasmmartins@gmail.com

Morada: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Curso Graduação Design, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Rua da Consolação, 896, 01302907, São Paulo, Brasil

Xoan Anleo: el mundo en nosotras, una y otra vez

Xoan Anleo: the world in us, over and over again

NOA CASTRO LEMA

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada, Faculdad de Bellas Artes, Máster de Investigación y creación en arte contemporáneo, Calle Periodista Eugenio Selles, s/n, 18014 Granada, Andalucía, España

Resumen: La obra de Xoan Anleo se enfrenta al mundo que nos rodea de forma casi ritual, consciente, presente, retándolo a través del cuerpo, en un estudio doloroso de las fuertes relaciones que establecemos con las cosas, desde dentro, construyéndolas y construyéndonos en ellas. Su tenacidad nos sitúa físicamente y provoca en nuestra mente la certeza de estar rodeadas, despiertas, con la intuición de que existimos a través de la representación.
Palabras clave: Xoan Anleo / deseo / objeto / cuerpo / identidad.

Abstract: *Xoan Anleo's work faces the world that surrounds us in an almost ritual, conscious, present way, challenging it through the body, in a painful study of the strong relationships that we establish with things, from within, building them and building ourselves in them. His tenacity places us physically and triggers in our minds the certainty of being surrounded, awake, with the intuition that we exist through representation.*
Keywords: *Xoan Anleo / desire / object / body / identity.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 29/12/2021 Aceitação: 22/01/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Conquistar lo (audio)visual: actuar y desear

Las piezas videográficas de Xoan Anleo, desde *Regular*, *Fricción* (Figura 1) o *Anel* (2002) hasta proyectos como *Mímesis/Diégesis/* (Figura 2) o *Inductores ideales* (2015), presentan una pasión que es contenida — es lúcida -, y en ella encontramos herramientas para un reconocimiento, como un espejo o quizás más concretamente una radiografía, que pone de manifiesto dos aspectos fundamentales de la contemporaneidad, y tal vez de toda la historia del arte materialista en occidente, presentes a lo largo de su trayectoria artística: el mundo por una parte, y todos sus objetos en su complejidad material, como gran espacio de identificación; por otra nosotras y el tiempo. Con el mundo nos damos de bruces, constantemente, nos enfrentamos a él en esta lucha eterna y repetitiva, en la que somos cuerpos, y de él nos empapamos moldeándonos, adaptándonos, con la esperanza de encontrarnos en alguna de sus formas. Cosificación, apropiación, identidad, afectividad, soledad. Xoan Anleo desmenuza la vida y nos enseña a lucharla, poéticamente, y con él resistimos.

En caída libre, nos introduce en las ficciones cotidianas. Si se analiza detenidamente la cotidianidad podría entenderse como una danza, una actuación pautada, una coreografía de movimientos repetitivos que se ensaya día tras día hasta automatizarse, y en la que no encontramos apenas variaciones. La vida se aprende en acciones como una lección en el colegio, una memorización práctica pero inútil, un simulacro que vela la realidad (Baudrillard, 1978) posándose sobre ella, aplastando sus cuerpos despacio pero constantemente, hasta hacerla desaparecer, hasta que nos la creemos, o mejor, hasta que nos la creamos. Las personas tenemos un papel, una piel que es de nuestra creación y que se constituye con paciencia y método, a través de la acción constante. Nuestro simulacro nos eclipsa y nos destruye, nos objetualiza, volviéndonos reproducciones vagas de nosotras mismas.

La obra de Xoan Anleo comprende que el ritmo de la vida y sus variaciones se experimentan de forma tan sutil e íntima que solo visualizándolo desde dentro puede alguien conseguir fracturarlo, exponerlo y actuar sobre él. A través de sus obras, *vemos* — el verbo aquí es importante — aquello que nos apela directamente; *nos* vemos en las relaciones físicas que se establecen en la imagen y reconocemos su forma, por haber imaginado su movimiento. Xoan Anleo pone cuerpo a lo que nos duele, a lo que nos mueve, nos molesta, nos asusta, pero también sin duda a nuestros deseos. Y es que lo que nos une al mundo material donde se encuentran los objetos es lo sensorial. El cuerpo (los ojos/mirada y los oídos/escucha). Estamos aquí porque vemos y porque somos vistas (Berger, 2006). Mirarse, mirar, tocar. Queremos notar, y ver y oír. Nos sugestionamos

eróticamente ante las demás para encontrar en ellas aquello que nos acerque un poco más a lo vivo, o para saborear un poco lo extremo sin morir, y alcanzar lo más a menudo posible eso que el francés llama *petite mort*. Queremos ser capaces de entender el mundo, para controlarlo de alguna manera, pero también y sobre todo necesitamos entendernos, siendo capaces de interactuar físicamente con aquello que deseamos, materializar lo imaginado, experimentar y retener lo efímero. Tal vez por ello nos rodeamos de objetos, nos volcamos en ellos, manipulándolos y llenándolos de significado, dándoles valor. El arte es la gran creadora de valor, *aura* (Benjamin, 2019) y objetos preciosos. El capitalismo su gran destructor. Ya en las primeras vanguardias se tomó conciencia del objeto como la materialización de las fantasías y los anhelos y de la relación de este con lo corporal que se extendería hasta nuestros días.

> *Recuerdo un tiempo muy vacío [...] en el que toda clase de objetos usuales, contrariados a propósito en sus sentidos, en su aplicación, rechazados del recuerdo y como calcados sobre sí mismos, nacían y morían sin cesar en varias existencias; en el que la palabra que hasta entonces habría servido para designarlos ya no parecía adecuada para ellos, en el que las propiedades que generalmente se les atribuyen ya no eran las suyas con total evidencia; en el que la voluntad de control pesimista, y que algunos juzgarían absurda, exigía que se tocase lo que basta para caracterizarse a través de la vista, que se intentase percibir en sus detalles más extremos lo que exige presentado solamente en su conjunto, que no se distingue más lo necesario de lo accidental. (Ramírez, 2009:115)*

Como ya había apuntado Chus Martínez (2002) en Xoan Anleo se hallan reminiscencias a Warhol, en la apropiación de la imagen objetual y el juego con la cosificación y la banalidad del ser, así como en la exploración de los afectos, el sexo, el cuerpo y el deseo que en Warhol se alimentaba del consumo salvaje y del poder de la imagen mediática y en Xoan lo hace igualmente, de forma más íntima, siempre apasionada. A través del movimiento los cuerpos activan el espacio, lo activan con la voz, con el gesto, con el ademán súbito, suave, brusco, con el recorrido de los pasos, con el volumen que dibujan los brazos, con la palabra y la voz, con la piel, con el silencio, con la mirada. Con el beso, el tiempo y las cosas. Como un ritual, Xoan Anleo se enfrenta al simulacro con más simulacros cargados de acción y de deseo, y lo hace de cabeza, desde una entrega propia de un autor implicado, total e irremediablemente, con lo que todavía no somos capaces de ver, desestabilizando nuestras certezas tanto en el uso como en la apariencia de las cosas (Ramírez, 2009).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2. La fábula de lo real: los inductores ideales

"El hombre un relato sin oyentes," dice el artista. Somos historias sin final, de principios ambiguos. Construirse requiere una cantidad de tiempo y energía como solo podría hallarse en el arte o en la vida. Estamos cansadas. Otras muy despiertas. En proyectos tan complejos como *Inductores ideales* (2015) Xoan Anleo nos induce un sueño cómplice, para provocar al pensamiento, estimulándolo y estableciendo así una correspondencia profunda que tiene que ver con lo sensorial, mas también con el poder narrativo de lo plástico y lo visual. Encontramos en la correspondencia el equilibrio y la fuerza para avanzar, para crear o generar algo que produzca un desplazamiento, una multiplicación.

La idea de la alteridad (Sartre, 1954) está atravesada por la percepción y por los reflejos. Entender la presencia otra, existencia misteriosa que mantiene el vacío a raya, aceptándola y respetándola, proporciona la perspectiva más esencial en la edificación del pensamiento. A la hora de percibir el entorno para dejar que nos moldee, los otros seres se fragmentan en nosotras, como ladrillos de una casa, y la relación que establecemos con ellos no solo es física, sino que comprende aspectos trascendentes e inmateriales que enriquecen nuestro imaginario con aspectos sensibles, los cuales, aunque se antojen difíciles de materializar visualmente, conforman pautas a través de las cuales vivimos y actuamos, definiéndonos.

Dado que el hombre, a diferencia de otros animales, no pretende y desea sólo las cosas sensibles y mortales, que se refieren a su presente conservación, sino también las divinas e inmortales, que se refieren a su salud eterna, parece que hay que atribuirle un doble deseo e intelecto. (Battiato, 2016)

> *Identidad es ser alguien y no ser otra. Xoan Anleo desea furiosamente, enfrentándose, buscando la identidad en la persona como lugar, en el cuerpo como objeto, en el objeto como deseo. En el reflejo de su deseo aprendemos sobre los nuestros, y nos cuenta lo cotidiano como una fábula fantástica en la que más que moralejas, se presentan ejemplos y más que mensajes, reflexiones poéticas. Por eso, lo real aquí es extraordinariamente útil, si consideramos lo que nos pasa como una ficción* (Martínez, 2002).

3. El jugador: bailar en el cuerpo

Mientras tanto, se está generando un lugar de transformación, un espacio que mueve las reglas, donde todo baila y se convulsiona, saboreando la incomodidad, *probando, probando...* Sin embargo, este espacio no es un espacio de entretenimiento sino una sala de juegos donde perseguir la metamorfosis, reflexionar y caer en la trampa.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Xoan Anleo, *Fricción*, 2002. DVD (Fotograma). Colección: CGAC, Santiago de Compostela. HC. Fuente: https://bit.ly/3obaJY8
Figura 2 · Xoan Anleo, *Mímesis/Diégesis/*, 2010. DVD (Fotograma). Fuente: https://bit.ly/3mXvk0V

Según afirma Didi-Huberman hablando de Alain Fleischer, aquel que camina baila (Huberman, 2015). Como ocurre en las obras de Xoan Anleo, el personaje que camina (baila), conserva así la oscuridad de su mente, y esta especie de intimidad, oscura para nosotras, se hace visible a través del vídeo (Huberman, 2015) que convierte en luz todas las historias.

Los brazos, el tronco, la cabeza, son el tablero. Una plaza. Un muro. La piel es un velo. Las manos un mar.

> *Cuando se habla de hombre y espacio decimos esto como si el hombre estuviera en un lado y el espacio en otro. Pero el espacio no es un enfrente del hombre, no es un objeto exterior ni una vivencia interior. No hay los hombres y además el espacio.* (Heidegger, 1994: 115-116)

Cuantas bailarinas y bailarines vemos en estas piezas se retuercen ante el espacio, en él, y siendo espacio, se abandonan a la potencia transformadora del juego.

Tras estas y otras coreografías, sin embargo, resuenan los versos de Wislawa Szymborska en los que recordaba que, a pesar de todo, el cuerpo duele (2015). Cuántos cuerpos, cuántas manos y caminantes nos encontramos en las imágenes de Xoan Anleo y todas ellas bailan su propio sufrimiento, su propia felicidad, su sexualidad y su anhelo.

4. Repeticiones y recreaciones: nosotras una y otra vez

Todo se mueve. Todo cambia y vuelve. La búsqueda es cíclica, constante, agotadora. En una carta a Xoan Anleo, Mariona Fernández apunta a que su obra se basa en saber mirar (1998). Esta afirmación podría extenderse para continuar asegurando que la obra de Xoan Anleo se basa en que veamos. Hay en ella algo relacionado con la identificación que produce ecos y actúa a modo de guía de la mirada introspectiva. El artista se sumerge en sí mismo una y otra vez recreando la misma fórmula, y con ello entrena la mirada. A través de su comprensión del simulacro y su necesidad, nos muestra las formas de su patético disfraz (Fernández, 1998) y finalmente, también las del nuestro.

Así, a pesar de la interioridad que se despliega en la obra es la del artista, llegamos a la conclusión de que estamos dentro, y que en cada imagen quien se refleja somos nosotras, repetidamente, una y otra vez, una y otra vez.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Os homes só contan ata tres.
Sin resistencia, abandonado, inerte,
ante un lecho que no proporciona reposo.
El final, dejarse ir para caer
una y otra vez, irremediablemente.

Despojado de toda voluntad. Sólo cabe
repetir una y otra vez el mismo destino.
Pero quizás haya una salida:
no ser, no estar, desaparecer... (Anleo, 2005)

Referencias

Anleo, X. (2005). Os homes só contan ata tres. *Xoan Anleo*. Recuperado de: https://bit.ly/34TCAVm

Battiato, F. (Fecha). Telesio (texto original) Ópera. *Franco Battiato. Letras en español*. Recuperado de: https://bit.ly/3mXXfxJ

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Kairós.

Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot.

Berger, J. (2006). *Modos de ver*. Gustavo Gili

Didi-Huberman, G. (2015) *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*. Shangrila

Fernández, M. (1998) Carta a Xoán Anleo a modo de texto para un catálogo. En Museo de Arte contemporáneo Unión Fenosa (Ed.) *Xoan Anleo. Sen ti*.

Heidegger, M. (1994) Construir, habitar, pensar. *Conferencias y artículos*. Congreso llevado a cabo en Darmstadt, Alemania.

Martínez, CH. (2002). Xoán Anleo. Un héroe de nuestro tiempo o del porqué de la importancia de disponer de pelotas de goma si se tiene perro. En CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea (Ed.) *Xoán Anleo. Fricción*. Xunta de Galicia

Ramírez, J. A. (2009) *El objeto y el aura. (Des) orden visual del arte moderno*. Madrid: Ediciones Akal

Sartre, J. P. (1954). *El ser y la nada*. Ediciones Iberoamericana.

Szymborska, W. (2015). Antología poética. Visor libros

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O Gallus Sapiens de Victor de La Rocque e o contemporâneo

The Gallus Sapiens by Victor de La Rocque and the contemporary

ORLANDO MANESCHY

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, Faculdade de Artes Visuais, Av. Magalhães Barata 611 CEP 66.060-281, Belém , Pará, Brasil

Resumo: Este artigo concentra-se na produção do artista paraense Victor de La Rocque, destacando o projeto Gallus Sapiens e seus desdobramentos. Nas obras desse conjunto de proposições que envolvem performances, instalações, objetos e documentações em fotografia e video, o artista constitui uma metáfora para pensar sobre as condutas e o papel que o ser humano assume no tempo atual. Para além da análise dos vários momentos que compreendem esse projeto, nos concentraremos em um diálogo com os textos do próprio artista e de outros pesquisadores para refletir sobre este *corpus gallus* e suas distensões.

Palavras chave: arte brasileira contemporânea / arte e política / arte na Amazônia / performance.

Abstract: *This article focuses on the production of paraense artist Victor de La Rocque, highlighting the Gallus Sapiens project and its developments. In the works of this group that involve performances, objects, installations and documentation in photography and video, the artist creates a metaphor for thinking about the conducts and place that the human being assumes in the present time. In addition to analyzing the various moments that comprise this project, we will focus on a dialogue with the texts of the artist himself and of other researchers to reflect on this corpus gallus and its distensions.*

Keywords: *contemporary brazilian art / art and politics / art in the Amazon / performance.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Um performer da Amazônia e seus rastros

Victor de La Rocque (1985 — Belém, Pará, Brasil) é um artista que traz a performance ao cerne de sua obra, com uma produção diversificada entre videos, fotografias, instalações, objetos e projetos para lugares específicos. É o corpo e as micropolíticas que engendram seus trabalhos. Tatuagens, marcas a ferro e fogo (*branding*) e música também ocupam espaço neste território, no desenho da história do artista múltiplo que também produziu e tocou na noite paraense. Irreverente e crítico desde os primeiros projetos, traz a reflexão sobre o sistema da arte e as intersubjetivações, demarcando o seu percurso com um olhar agudo para a vida. Formado em Artes Visuais pela Universidade da Amazônia (Belém) o artista tem participado de mostras, festivais e residências no Brasil e no exterior, tomando parte em projetos relevantes, como em edições do Projeto Arte Pará (MEP, Belém), como na de 2008 em que recebeu o grande prêmio; Caos e Efeito — Contra Pensamento Selvagem, 2011 (Itaú Cultural, SP); Performance Arte Brasil, 2011 (MAM, RJ); The Performance Arcade, 2011 (The Papa Museum, Nova Zelândia); Amazônia — Ciclos da modernidade, 2012 (CCBB, RJ); Amazônia: Lugar da Experiência, 2012 (MUFPA, Belém); Pororoca: a Amazônia no MAR, 2014 (MAR, RJ); Amazonian Video Art, 2016 (CCA Glasgow). Possui obras em acervos do MAR (Rio de Janeiro, RJ), MARGS (Porto Alegre, RS), Defibrillator Gallery (Chicago, EUA), Casa das Onze Janelas (Belém, PA), Museo Ex Teresa de Arte Actual (México, MX), Fundação Romulo Maiorana (Belém, PA) e Coleção Amazoniana de Arte da UFPA (Belém, PA).

Este artigo concentra-se na produção de Victor de La Rocque, dando foco ao projeto Gallus Sapiens e alguns de seus desdobramentos. Suas propostas se configuram a partir da percepção do tempo histórico, de como macro e micropolíticas afetam o desejo e possibilitam encarar o trauma violento da colonialidade por meio de performances e ações mínimas. Para além da análise dos vários momentos que compreendem o projeto, estabeleceremos diálogos com textos do próprio artista e de outros autores que se debruçaram a refletir sobre o *corpus gallus* e suas distensões, dentre eles Fletcher (2015), Frey (2015) e Herkenhoff (2014).

2. A aparição do *gallus sapiens*

O projeto G*allus Sapiens Parte 01* aparece no 13º Salão Unama de Pequenos Formatos (2007), certame dedicado a trabalhos de dimensões reduzidas em formato ou em tempo de ações e vídeos. Consistiu na operação de levar para a abertura da mostra um galo e uma galinha vestidos com trajes de gala (Figura 1). Ali os animais transitaram soltos entre convidados. Questionador sobre o

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

universo da arte e seus jogos, o artista deflagra o pensamento que se aprofundará ao longo de diversas proposições, amplificando o trabalho a partir da ideia de "galiformidade".

Podemos perceber uma atenção aos jogos sociais estabelecidos no fluxo das relações presentes no território da arte, os valores atribuídos às condutas, às reproduções comportamentais, às forças coloniais recorrentes e normalizadoras de práticas. Tudo parece estar contido ali, naquele casal de galináceos vestidos para a festa em um salão de pequenos formatos. Entre as esferas das macro e das micropolíticas o artista nos convida a perceber relações indissociáveis presentes no carrossel das artes.

Já no ano seguinte, no 27º Salão Arte Pará (2008) o artista desdobra o projeto no *Gallus Sapiens Parte 02*, estruturado em três momentos performativos, que acontecem em etapas, em pontos significativos da cidade.

> *Ampliando este corpo, para além do simples ato de vestir-se, procurando estabelecer um corpo comum constituído pela soma desses duas espécimes. Nessa busca, encontra-se uma das potências do trabalho no momento em que o artista olha para a vida e quer identificar até onde nossa animalidade chega. A metáfora do "Gallus Sapiens" afeta por nos retirar dos papéis de conforto e nos colocar frente a frente com o estranho, com aquilo que não conseguimos dar conta. O artista, tal qual uma entidade de um culto ancestral, se coloca diante de símbolos de poder da cidade e os observa. O cansaço, a sofreguidão parecem dar lugar a um estado alterado de consciência nesse misturar de corpo vivo e corpo que morre em pontos estratégicos da cidade — Entroncamento, Cidade Velha e Avenida Presidente Vargas — locais escolhidos para as três ações que compreendem a proposição: "Glória Aleluia e a Mão de Deus"; "Come, Ainda Tens Tempo" e "Entre os Meus e os Seus".* (Maneschy, 2008:45).

"*Glória Aleluia e a Mão de Deus*" (Figura 2) aconteceu no Memorial da Cabanagem, obra de Oscar Niemeyer localizada no Complexo Viário do Entroncamento. Neste ponto nevrálgico na entrada / saída da cidade de Belém foi erguido, em 1985, o monumento com 15 metros de altura e 20 metros de comprimento, em memória da insurreição popular que se opôs ao governo regencial e que constituiu um governo republicano e abolicionista no século XIX, sintonizada com ideários iluministas. Esta revolução brasileira pôs em circulação cobres remarcados — empregando carimbos sobre as moedas, no caso o carimbo do Pará -, fortalecendo a legitimidade do governo revolucionário.

Foi nesse lugar simbólico e cheio de memórias que o artista realizou seu primeiro movimento, subindo a mão estilizada que compõe a construção. Ali, quando alguns dos galos amarrados ao seu corpo soltaram-se no processo, foram capturados por sem-teto que dormiam sob a obra do famoso arquiteto

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Victor de La Rocque, Gallus Sapiens Parte 01, performance, 2007. Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Fonte:]Arquivo[Amazoniana.
Figura 2 · Victor de La Rocque, Gallus Sapiens Parte 02 Glória Aleluia e a Mão de Deus, performance, 2008. Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Fonte:]Arquivo[Amazoniana.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

brasileiro, para aplacar a fome. A crítica social de La Rocque nos aponta, quase dois séculos depois da Cabanagem, é a de que os excluídos sociais que habitam aglomerados nas cercanias do memorial padecem das mesmas circunstâncias de vulnerabilidade tal qual os indígenas, negros e mestiços que ocupavam amontoados as cabanas que denominaram a revolução. O título de sua performance ainda faz alusão ao louvor religioso e nos remete às pregações de pastores evangélicos neopentecostais que se apresentavam, aos berros, em uma praça nos arredores. O local também conta com um imenso templo da Igreja Universal em suas proximidades. Há um questionamento sobre as complexas relações estabelecidas pelas estruturas da sociedade e suas implicações na constituição das subjetividades.

No segundo movimento da performance, "*Come, Ainda Tens Tempo*", o artista dirige-se ao prédio do Museu do Estado do Pará — MEP, 1994, localizado no Palácio Lauro Sodré, antigo Palácio dos Governadores (Figura 3), antes sede do Estado do Grão-Pará e Maranhão, construção de 1771, do período Pombalino no Brasil. O edifício, uma obra do arquiteto italiano Antônio Landi que viria a ser moradia e palácio governamental, é símbolo politico e arquitetônico por sua elaboração erudita iluminista, um marco da monumentalidade arquitetônica do período nessa capital. Esse ambiente que seria um dos palcos para várias reviravoltas políticas é onde funciona o MEP e ocorre a mostra principal do Projeto Arte Pará, o mais longevo projeto de arte da região norte do Brasil.

Ali, o *gallus sapiens* de Victor de La Rocque apareceu durante o vernissage de abertura do salão. Dessa vez, o artista vagou pelo entorno, posicionou-se nas proximidades da entrada do museu, tencionando a dimensão de seu saber-do-corpo diante da construção portentosa do prédio secular. Outros confrontos estão em jogo. Novamente ocorre o embate silencioso desse ser diante das instâncias políticas. Enquanto a abertura da exposição acontecia, com a exibição de uma pluralidade de linguagens artísticas pelos salões do museu e os comensais serviam-se ávidos no coquetel que se sucedia no átrio do palácio, o artista posiciona-se do lado de fora ressoando a potência de vida em seu "saber eco-etológico". A professora universitária, psicanalista, curadora, crítica de arte e da cultura Suely Rolnik irá expandir o pensamento sobre esse saber que amplia a subjetividade do sujeito, deste "saber-corpo", "saber-do-vivo", na composição e recomposição de nossos corpos e experiências:

> *Diferentemente da comunicação, o meio de relação com o outro nessa esfera de ressonância intensiva, na qual não há distinção entre sujeito cognoscente e objeto exterior, como é o caso na experiência do sujeito. Na experiência subjetiva fora-do-sujeito, o outro vive efetivamente em nosso corpo, por meio dos afetos: efeito de sua presença em*

> *nós. Tais efeitos se dão na condição de viventes que ambos compartilham e que faz deles um só corpo. Ao se introduzirem em nosso corpo, as forças do mundo compõem-se com as forças que o animam e, nesse encontro, o fecundam. Geram-se assim embriões de outros mundos em estado virtual, os quais nos produzem uma sensação de estranhamento.* (Rolnik, 2018:111).

É esse corpo-vivo do artista que opera um outro saber, nessa fricção de corpos — humano e não-humano — enlaçados no estranhamento de uma experiência extrapessoal e extrasensorial em que seu corpo e os dos galináceos constituem-se em um re-corpo extrassensorial que potencializa as temporalidades presentes nos ambientes atravessados pelo *gallus sapiens*. As tensões presentes e os devires desestabilizam os territórios em seus desígnios institucionalizados. O mal-estar propiciado pelo *gallus sapiens* é convite à desterritorialização e ao desejo.

> *Tal qual uma entidade de algum culto afroindígena, sua passagem por lugares-símbolos de poder belemenses (o Monumento à Cabanagem, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer; a fachada do Museu Histórico do Pará, local de ocorrência do Salão Arte Pará; e a Avenida Presidente Vargas, situada na área comercial da cidade), vestida por vinte galinhas vivas compradas em feiras locais (algumas dessas galinhas morriam no processo da ação), fez-nos insinuar estados de consciência alienados e alienantes, visto este ser criado pelo artista perambular, estranhamente, entre o cansaço, a sofreguidão e o clamor silencioso por uma ajuda ausente.* (Fletcher & Chaves, 2015:7).

Se no primeiro movimento ao ascender a "mão" desenhada por Niemeyer o artista simula a busca de uma elevação/salvação simbólica que não virá, neste segundo movimento é a fome e o desejo que deflagram as dinâmicas da operação e levam o *gallus sapiens* ao salão de arte, campo estratégico de negociações, arranjos, eleições e modos vigentes da arte.

A afetação nas dinâmicas relacionais ocasionada pela proposição do artista, que irrompe no espaço público ao deslocar-se pela urbe em seu corpo alterado, gera um estranhamento para o observador. Em um país que traz suas feridas abertas advindas da colonialidade, complexas conexões são deflagradas pela construção estética da proposição em que galinhas caipiras de cores diversas foram empregadas, das acastanhadas de penas vermelhas na primeira ação, às brancas na segunda e as galinhas carijó (penas salpicada de manchas pretas e brancas) no ato número três.

No terceiro fluxo empreendido, La Rocque atravessou a Avenida Presidente Vargas, onde alguns edifícios demarcam momentos de distintos ciclos de modernidade que ocorreram na Amazônia. Evidências erguidas enquanto frutos de projetos desenvolvimentistas para a região entre os século XIX e XX. Ali,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Victor de La Rocque, Gallus Sapiens Parte 02 Come, Ainda Tens Tempo, performance, 2008. Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Fonte:]Arquivo[Amazoniana.

famílias abastadas experienciaram uma vida de metrópole, em que o privado e a vida social coexistiam lado a lado. Ao longo do bulevar encontramos desde a Associação Comercial, passando pelo moderno Hotel Central e a sede social do clube Assembléia Paraense, símbolo da burguesia local, passando ao largo da Praça da República, o Teatro da Paz, o Cinema Olímpia — o mais antigo em funcionamento no país -, o Instituto de Educação do Estado do Pará e o Edifício Manuel Pinto da Silva, que se manteve ao longo de décadas sendo o mais alto prédio da cidade (26 andares), dentre outras construções marcantes do modernismo da Metrópole da Amazônia. Hoje a via ainda mantém alguma beleza com seu túnel de mangueiras centenárias, mas alguns de seus prédios estão abandonados e o glamour dantes reside boa parte nos prédios históricos, já que as calçadas dividem-se entre camelôs, pedintes e transeuntes apressados bem diferentes dos *flanêurs* do passado. Foi ali que o *gallus* ativou *"Entre os Meus e os Seus"* (Figura 4), terceira fase do ciclo em que o mergulho na multidão não facultou o anonimato, ao contrário, foi o risco, o imprevisto o estranhamento máximo que sua travessia pode suscitar.

Para o artista, curador e editor Tales Frey o confronto promovido pela obra de La Rocque opera na fricção do corpo resignificado do artista com a urbe:

> *um parâmetro que podemos melhor distinguir o nosso próprio corpo com relação ao do outro — seja o real e virtual em confronto, a massa tangível diante do seu espectro ou o "eu" em contraposição direta com o "outro" — e, sendo assim, é mediante à sociedade que podemos esclarecer também quem de fa(c)to nós somos e, talvez, seja justamente este o motivo que tenha feito Victor de La Rocque buscar, com veemência, o ambiente público para proliferar grande parte do seu discurso visual e, a partir dele, introjetar experiências para si em sua arte, a qual de forma alguma descarta uma legítima vivência. Claro, a experiência acaba por ser recíproca, porque o seu corpo destacado na multidão também é referencial para os outros corpos que ali se analisam quando ponderam o artista em sua performance. Nesse sentido, o trabalho funciona como um estudo antropológico num contexto específico escolhido, levando em conta o espaço e quem o habita, tal qual fazia Flávio de Carvalho com suas chamadas "experiências" realizadas até o início da segunda metade do século XX. Tanto no trabalho de Flávio de Carvalho como no de Victor de La Rocque, o artista e o observador são interpelados concomitantemente por uma determinada situação. (...) fundiam vários corpos em um único corpo híbrido, metamorfoseando um homem em animal e vice-versa, o que está completamente claro no título da ação Gallus Sapiens parte 2 (2008-2011). Nessa variante, o artista veste-se unicamente com as galinhas sem utilizar qualquer outro indumento sobre o seu corpo.* (Frey, 2015:1)

Diante dessas ações que articulam o projeto, observamos a travessia, o deslocar do sujeito em um percurso estético-político no confronto com a cidade, suas memórias, em um embate decolonial. Se para alguns o terceiro ato de ir

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

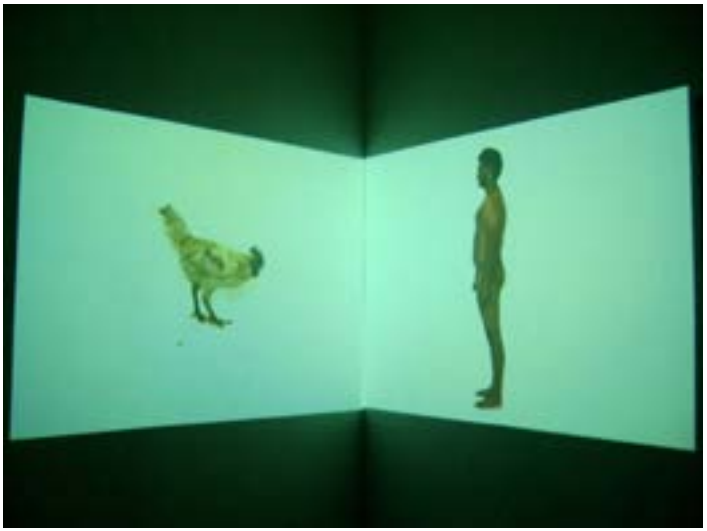


Figura 4 · Victor de La Rocque, Gallus Sapiens Parte 02 Glória Aleluia e a Mão de Deus, performance, 2008. Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Fonte:] Arquivo[Amazoniana.
Figura 5 · Victor de La Rocque, Gallus Sapiens Parte 02, videoinstalação, 2008. Acervo do artista. Fonte:] Arquivo[Amazoniana.

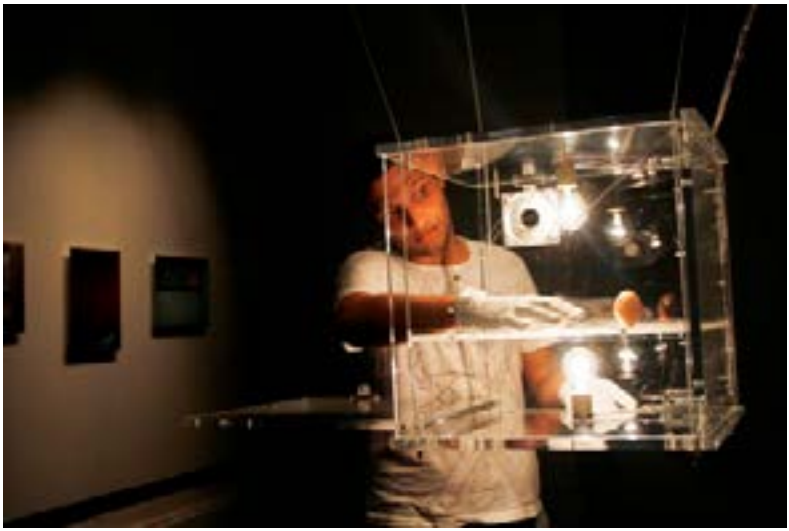


Figura 6 · Victor de La Rocque, O Ovo e a Galinha, instalação, 2010. Fonte: Acervo do artista.
Figura 7 · Victor de La Rocque, Aqui estão Minhas Asas (variação 1), fotografia, 2011. Fonte: Acervo do artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

para uma das vias mais importantes do centro da cidade finaliza esse ciclo depois de buscar alguma "redenção" na "mão de deus" e buscar credibilidade no museu, ali, entre aplausos e indiferenças, ele potencializou a ilusão de uma possível purga, mas que não vem, como não veio a redenção. Após as três performances, uma videoinstalação (Figura 5) foi exibida no Arte Pará. Lá, galo e homem aparecem para, logo em seguida, vermos o *gallus sapiens* em seu percurso pela cidade.

Ao refletir sobre o projeto de La Rocque a artista Luciana Magno tratará sobre a dimensão do humano e nossa animalidade presente nas ações:

> *Em todas uma mesma cena se repetia ganhando contextos diferentes conforme o local onde eram performadas: galinhas eram amarradas ao seu corpo nu até que estivesse todo coberto e uma cena grotesca emergia: "O home galinha", como chamavam nas ruas. Ele não canta nenhuma canção de ninar enquanto caminha com seu corpo frustrado de galinha que não pensa e por isso não se envergonha da sua condição insipiente de bicho.*
> *Como Ícaro, ele agrega asas a si, não na intencionalidade do vôo alto para o infinito e além, mas no ato do homem que se sabe humano e não Deus. Em gesto ininterrupto ao pensamento suas asas não são derretidas, mas despetaladas pela gravidade que lhe lembra a todo custo o peso do corpo de homem que se é e por mais que se deseje não ser, não há longo período para a negação.*
> *A gravidade mata esse corpo de galinha durante a execução da performance a morte agregada ao corpo do homem fica para sempre como memória. Ela, a gravidade, é impiedosa perante a realidade coletiva, aquela a qual somos o tempo inteiro berlinda de pedidos e acusações. A mesma que nos puxa do útero materno, que torna a queda inevitável. A vida, sem mistificações.* (Magno, 2011:4-5).

A performance foi realizada posteriormente em outras cidades do país até ser interditada judicialmente no Festival Performance Arte Brasil, no recorte curatorial de artistas do norte do Brasil feita por mim. La Rocque, a curadora geral do projeto, Daniela Labra, bem como eu mesmo recebemos ameaças tanto pelas redes sociais, quanto no dia previsto para a realização da performance, por parte de ativistas, que irromperam no museu onde o festival acontecia. Retaliações já vinham ocorrendo a partir de sua apresentação em Belém e foram se adensando. Com a multa imposta para o caso da performance ser executada, a curadora geral cancelou a ação, também preocupada com a segurança das pessoas presentes diante dos gritos raivosos dos militantes. Todavia, um debate denso tomou lugar no museu, bem como a ação de compartilhar de um frango assado servido com farofa, resultando em um video que desdobra as questões do trabalho.

O que estava em jogo ali era a grande metáfora que De La Rocque propõe com seu Gallus Sapiens. O artista, ao pensar esse sujeito Gallus, não só trata da descartabilidade das relações ou do consumo desenfreado de bens, alimentos etc., sugere uma geografia, um percurso, em torno da própria condição humana. Com a performance De La Rocque ativa um estranhamento acerca do que é esse outro corpo. Gallus Sapiens tem vários momentos enquanto projeto, não se detém apenas nas ações em que o artista performa na cidade ligado as aves, com esse corpo medium entre ele e um outro, nesse corpo- ave, que não entende, que não voa, mas apresenta um pensamento sobre o que vimos constituindo em nossas relações de intimidade, em nossas construções no mundo, e suscita uma reflexão sobre o "arrastar" que o ser humano realiza ao longo da vida, tal qual as aves atadas a seu corpo. Que vida é esta que constituímos? O Gallus Sapiens nos convida a compreender o outro, a tentar nos colocar no lugar do outro, e perceber que a vida é risco e diferença, e que necessitamos constituir territórios para a experiência de enxergar o mundo de maneira diferente, reinventando-o, transformando-o, mesmo que na vacuidade de pequenas ações, como na obra O Ovo e a Galinha (Figura 6), apresentada na edição de 2010 do Salão Arte Pará (Prêmio Aquisição), que consiste em dispor um ovo fecundado em uma chocadeira, ampliando o Projeto Gallus Sapiens, ao ativar a potência da arte e da vida com o questionamento: "o que veio primeiro, o ovo ou a galinha?". (Maneschy, 2011:40).

O artista irá abordar a luta, o fracasso, os embates *humanos, demasiadamente humanos*, entre momentos de alegria, sofreguidão, entrega e dor. As pulsões se manifestam nesse corpo aos pedaços, re-corpo que se reconstitui a cada embate com a vida. Selvagem, amazônida, destemido, que lança-se em vôo impossível, para tentar... planar sobre os olhares dos juízes. Galináceos não voam... Atravessa o Brasil, vai performar junto com o grupo Corpos Informáticos em Brasília... Oferece suas asas ao público, máscara, escudo de proteção, que só revela o olhar quando está protegido por um terno (Figuras 7 e 8). "Coloco-me então como homem-chulo que se envergonha de sua condição obscena e parasitária, a fuga vertiginosa é a única saída. Eis o significado do processo da *galiformidade.*" (La Rocque, 2018).

Todas essas experiências sobre o sujeito, apontam para estratégias de invenção de outras formas de existência, reativas sim, que buscam operar sinais de alerta, ativar a ampliação de sentidos, por meio de um estado de alteridade em um corpo resignificado.

O Corpo animal entra em cena como dobra à anatomia humana pela abertura literal produzida pelo abate. O degolar das cabeças e o momento-cone.(Figura 9 e 10). É por isso do fracasso instaurado através de ficções e realidades ordinárias, num movimento que implica a aquisição de formas flexíveis do corpo na linguagem. Em L'animalité, Dominique Lestel explica que a animalidade é um espaço de sentido entre o homem e o animal, antes mesmo que ele se constitua como um espaço físico ou geográfico. (La Rocque, 2018:3)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 8 · Victor de La Rocque, Aqui estão Minhas Asas (variação 2), fotografia, 2011.
Fonte: Acervo do artista.
Figura 9 · Victor de La Rocque, Gallus Sapiens Parte 03, Momento-Cone, frame de video, 2011.
Fonte: Acervo do artista.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 10 · Victor de La Rocque, Gallus Sapiens Parte 03, Momento-Cone, performance, 2012. Fonte:]Arquivo[Amazoniana.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Se no personagem de Frankestein o corpo morto ganha a vida e na mística judaica o Golem é o ser artificial feito a partir de material inanimado, na metáfora de La Rocque é a fricção de corpos vivos que ativa o desejo alquímico de um corpo comum, pulsante e crítico frente aos lugares da história, mesmo que partes desprendam-se, mesmo que partes morram... Vivo, demasiadamente vivo, mesmo diante do iminente fim, certo a todos. De La Rocque nos alerta para a potência que nos ativa diariamente para seguir adiante, para dar mais um passo, fazer mais uma tentativa, salto no vazio..., bater as asas..., por vezes proteger-se com elas. Sobreviver! Germinar ovos em *O Ovo e a Galinha*, pôr-se à toda prova e oferecer o corpo pronto para degola no *Momento-Cone*. Victor fez isso na arte, faz na vida. Entre tantos estranhamentos aciona em nós um reconhecimento do familiar da luta de todes nós em país que sucumbe às artimanhas do neoliberalismo, que ceifa as artes, a vida, o Brasil.

O *cocoricó* do *gallus sapiens* é um brado de uma terra que queima, sangra aos pedaços desde muito tempo. Nos convida para a não-neutralidade diante de todas as violências que nos são imputadas por todas as colonialidades que não conseguimos extirpar, mergulhados que estamos nas garras mais violentas do capitalismo neoliberal. É necessário violentar a violência (Herkenhoff, 2014:15) e não negociar o inegociável (Rolnik, 2018:197)

O *gallus sapiens* não pretende impedir a catástrofe. Talvez acionar uma perspectiva diferenciada de corpo e de tempo para exigências da existência das quais não podemos nos alienar. Ao adensar o projeto *Gallus Sapiens*, há uma tentativa do artista de por meio desse outro, duplo, uno, mestiço, frustrado mas que não desiste mesmo com o corpo entregue próximo da lâmina que está pronta. De de cabeça para baixo, no cone de abate, o artista parece nos lembrar que nesta condição em que os critérios de moralidade já não são percebidos, a resistência persiste no combate insistente em suas veias, na insubordinação presente no abusado *cocoricó*, para além de toda a lógica daquele que tenta entender o que veio primeiro. Talvez *gallus sapiens* ao falar de tudo isso nos conclame à reinvenção, a torcermos o corpo, tentarmos o vôo, e a "pegar sua contemporaneidade com a vida" (Agamben, 2009: 60). Quem sabe ali esteja a pista para desanestesiar a existência frente ao presente e, mesmo estando com o corpo desmantelado imerso em tanta "bandalha", seja possível encarar as rinhas da galiformidade sapiente.

Agradecimentos
Agradeço aos artistas Victor de La Rocque e Luciana Magno, ao professor Tadeu Costa — UFPA, ao]Arquivo[Amazoniana, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, à Pro-Reitoria de Pesquisa da UFPA e à Capes

Referências

Agamben, Giorgio (2009) *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, Chapecó, SC: Argos. ISBN: 975-85-78987-005-5.

Fletcher, John & Chaves, Ernani (2015) "Gallus Sapiens: um projeto artístico, de Victor de la Rocque, sob um olhar antropológico", *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], Vol. 4, No 2 | 2015, posto online no dia 01 outubro 2015, consultado o 10 outubro 2020. URL: http://journals.openedition.org/cadernosaa/943; DOI: https://doi.org/10.4000/cadernosaa.943

Frey, Tales (2015) "Sob o Traje de Gala, de Galo, de Carne, Depenado, de Penas… Engalado, Victor de La Rocque é uma Criação de Animal (Ir)racional". *eRevista Performatus,* Inhumas, ano 3, n. 13, jan. 2015. ISSN: 2316-8102.

Herkenhoff, Paulo (org.) (2015) *Pororoca: A Amazônia no MAR*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Museu de Arte do Rio. ISBN 978-85-64022-60-7.

Magno, Luciana (2011) *Da Impossibilidade do Vôo. Victor de La Rocque em Gallus Sapiens 1 e 2*. Belém. No prelo.

Maneschy, Orlando (2008) "Trânsitos e irradiações na arte". *27 Arte Pará*. Belém: Fundação Romulo Maiorana. ISBN 978-85-62494-00-0. Disponível em URL: http://www.frmaiorana.org.br/2008/Arte_Para_2008_27ED.pdf

Maneschy, Orlando (2011) "Notas Sobre o Gallus Sapiens". *Outra Natureza/6 diálogos sobre a Amazônia*. Belém: Inflamável Produções/ Mirante — Território Móvel 2013. ISBN: 978-85-915835-0-8.

Maneschy, Orlando (2011) "Performance como potência de alteridade — conversa preliminar". *Festival Performance Arte Brasil*. Daniela Labra (org.). Rio de Janeiro: Apoio a Festivais de Fotografia, Performances e Salões Regionais Funarte/ MinC. Disponivel em URL: http://www.artesquema.com/2020/06/09/catalogo-catalogue-festival-performance-arte-brasil-mam-rio-2011/

Rolnik, Suely (2018) *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo:n-1 edições. ISBN:978-856-694-359-7.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Riscar o que interessa: a importância do erro na obra Gonçalo Barreiros

Strike out what matters: the importance of the error in the work of Gonçalo Barreiros

TERESA PALMA RODRIGUES* & ORLANDO FRANCO**

*AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação, Departamento de Cinema e Artes dos Média, Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa, Portugal.

**AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação, Departamento de Cinema e Artes dos Média, Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa, Portugal.

Resumo: O presente artigo tem por objetivo apresentar duas obras de Gonçalo Barreiros, explicando de que modo, através da presença do erro e da falha, estas obras nos atraem e repelem, criando uma tensão provocada pela curta distância entre aquilo que compreendemos e aquilo a que não conseguimos aceder.
Palavras chave: escultura / instalação / Gonçalo Barreiros.

Abstract: *This article aims to present two works of the artist Gonçalo Barreiros, explaining how, through the presence of error and failure, these works attract and repel us, creating a tension caused by the short distance between what we understand and what we cannot have access.*
Keywords: *sculpture / installation / Gonçalo Barreiros.*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

Gonçalo Barreiros (n. 1978, Lisboa) formou-se em Escultura, pelo Curso Avançado do Ar.Co (Lisboa) e realizou o mestrado em Belas Artes, na *Slade School of Fine Art* (Londres), com bolsa integral da Fundação Calouste Gulbenkian.

Entre as suas exposições individuais podemos destacar: *Recomeço do mundo* (2018), no Círculo das Artes Plásticas de Coimbra; *Declaração Amigável* (2017) e *Nosey Parker* (2014), na Galeria Vera Cortês; ou *Vraum* (2013), no Chiado 8.

Da sua participação em exposições coletivas, salientamos as mais recentes: *WAIT*, no Museu Berardo, e *Trabalho Capital*, na Fundação Oliva, realizadas em 2019.

Este artigo tem por objetivo apresentar, em particular, duas obras do artista que integraram a exposição *WAIT*, são elas: *Sem título (William Tell Overture)*, de 2008 (Figura 1), e a obra s/ título, de 2016 (Figura 2).

Estas duas obras contribuíram de forma significativa para a construção da exposição WAIT, na medida em que expressam, pelas suas estruturas conceptuais e formais, valores que fundamentam o sentido temático do projeto curatorial. Encontramos nestas duas obras de Gonçalo Barreiros um ambiente de *nonsense* e absurdo, que nos remete imediatamente para o universo de Samuel Beckett (universo este que serviu de inspiração para a exposição).

Para Bruno Marchand, na sua prática, Gonçalo Barreiros tem "tendência para tomar o espaço expositivo como um palco" (Marchand, 2013:3), no qual as obras convocam o espetador para uma experiência que envolve o absurdo ou a sensação de frustração, causada por uma espera prolongada, em torno da resolução de algo que acaba por nunca se resolver. A exposição apresentou-se como uma experiência que eleva esse tipo de sensações, sob a influência de obras de Samuel Beckett e Bruce Naumam, autores que de forma distinta convocam os dispositivos da perceção que, através da falha, do erro e do absurdo, desconcertam o espetador.

2. Riscar o que interessa

Sem título (William Tell Overture) é uma obra composta por um par de colunas de som, uma prateleira inclinada sobre a qual foi colocado um gira-discos, que toca repetidamente a peça musical *William Tell Overture*, de Gioachino Rossini.

Durante o século XX, este tema musical, composto como abertura para a ópera *William Tell*, foi apropriado e adaptado ao contexto popular em variados contextos, mas foi através do genérico da série *The Lone Ranger* (nos anos 40 e 50) que passou a ser popularmente conhecido e a integrar o inconsciente coletivo de uma geração.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Gonçalo Barreiros, *Sem título (William Tell Overture)*, 2008, Gira-discos, colunas, mecanismo. Fonte: Fotografia de Pedro Tropa e Teresa Santos.
Figura 2 · Gonçalo Barreiros, *Sem título*, 2016, Ferro pintado, dimensões variáveis (160 x 200 x 0,1 cm). Fonte: fotografia de Bruno Lopes.

A propósito da exposição *Quero eu fazer as coisas...* (que teve lugar na Galeria Vera Cortês, em 2008, e na qual Gonçalo Barreiros apresentou pela primeira vez esta obra), Cíntia Gil escreveu:

> *Trata-se da criação de situações diversas nas quais, pela convivência com a obra no local de exposição, aquele [um corpo, espectador e espectante] experimenta sensações situadas num âmbito amplo entre a decepção e a insuportabilidade. Para tal, este artista tem vindo a trabalhar fundamentalmente em dois domínios complementares — o da criação de peças que existem no espaço de uma manipulação de tempos, e o da criação de peças que se apresentam quase como imagens em si decepcionantes.*

Esta obra desperta no espetador sensações contraditórias que vão da atração (pela sua familiaridade), à repulsa, devido à repetição contínua do tema, que torna quase insuportável a sua permanência no espaço expositivo. A inusitada inclinação do gira-discos faz com que a agulha recaia sempre na mesma faixa do vinil (Figura 3), causando essa eterna repetição (um *loop* mecânico), como num disco riscado.

Em diálogo com Sandra Vieira Jürgens, Gonçalo Barreiros referiu que esta obra pertence a um conjunto de trabalhos que se auto determinam "por um cansaço excessivo", por "uma repetição ou saturação" (Jürgens, 2008: 78) que potenciam um contínuo questionamento. Entendemos que esse questionar as coisas advém de um interesse permanente sobre a realidade das coisas do quotidiano, de objetos a situações normalizadas. O olhar do artista não descansa, não aceita a ação da norma em torno dos objetos e das situações. Atua como o olhar interrogativo de uma criança sobre o mundo dos adultos. Mais do que colocar questões, Gonçalo Barreiros arquiteta situações, que operam sobre o espetador de forma desconcertante, criando uma constante interrogação e irresolução. Nada se resolve neste palco, mas estas obras fomentam sobretudo, a experiência do momento do desconforto.

O que se retém perante esta obra, é o som repetido exaustivamente. Mais do que um incómodo, esta repetição provoca uma dúvida persistente, ou uma inquietação que dura para além deste encontro, permanecendo em eco na memória sonora do espetador.

O som é um elemento crucial em diversas obras de Barreiros, João Silvério chega a considerar o som como "parte da matéria escultórica" utilizada pelo artista "através de sistemas diferidos, em que a sua localização ou função, nos confrontam com uma presença improvável e por isso muitas vezes incómoda, que nos excita a curiosidade" (Silvério, 2014:7).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Gonçalo Barreiros, *Sem título* (William Tell Overture), 2008, pormenor. Fonte: Fotografia de Pedro Tropa e Teresa Santos.
Figura 4 · Gonçalo Barreiros, *Sem título*, 2016, pormenor de fotografia. Fonte: fotografia de Bruno Lopes.

A dúvida e a curiosidade geram conhecimento e evolução, mas no processo de desenvolvimento, também o erro é fundamental.

Na construção do seu trabalho, Gonçalo Barreiros não tem um plano prévio definido, age "por tentativa e erro" (Jürgens, 2008: 80) e o resultado final é sempre um lugar inesperado.

Há, no seu processo de *fazer*, nesse caminho para um lugar não completamente definido à partida, uma tendência para não contornar o obstáculo, mas sim, pelo contrário, tirar partido dele. Uma casca de banana (e este exemplo não é meramente casual), poderá potenciar, através do abrupto deslize, uma ação seguinte, mais ou menos trágica, mais ou menos anedótica...

O suspense, ou a tensão que Gonçalo Barreiros cria nas suas obras parece resultar de uma impossibilidade de esclarecer exatamente aquilo que cada objeto representa.

De um ponto de vista formal, esta obra/instalação apresenta-se tal e qual o seu mecanismo — a obra reflete sobre o seu mecanismo interno. Ela revela-se tal qual é, despida de qualquer ornamento. Todos os elementos presentes são essenciais para a sua apresentação. Ao assumir o dispositivo por completo enquanto obra, o artista revela que todos os elementos pertencem a uma espécie de estratégia falhada.

Pela forma como está instalada, *Sem título (William Tell Overture)* remete para uma narrativa, para um qualquer momento anterior, quando o disco tocava livre e melodicamente a peça de Rossini e esta podia ser reproduzida na sua sequência original.

Bruno Marchand fala de uma "ideia de falência discursiva" (Marchand, 2013:10) a propósito de um outro conjunto de obras, apresentadas em 2013, na exposição *Vraum* (no Chiado 8 Arte Contemporânea). A noção de estratégia falhada parece estar de acordo com essa ideia de falência, pois algumas obras de Gonçalo Barreiros apresentam-se como se não fosse possível falar sobre aquilo que *são*, mas como se falassem por aproximação, ou simplesmente salientassem uma ideia de ineficácia, inoperância, inutilidade, no limite, de vazio.

Sem título (William Tell Overture) oferece-nos, entre outras memórias e sensações, a frustração que se sente perante um disco riscado, porém, não sendo essa a causa da repetição, o nosso interesse foca-se no momento em *loop*, em que a agulha volta para o lugar certo, para depois voltar a "falhar".

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Gonçalo Barreiros, *Sem título*, 2012, Ferro pintado, dimensões variáveis (160 x 200 x 0,1 cm). Fonte: https://www.goncalobarreiros.com/Vraum

2. Tirar partido do erro

> *Sometimes, however, we become fully aware and realize that error as well as truth can move and spur us on to action. Now because action is always a decisive factor, something really good can result from an active error, because the effect of all that has been done reaches out into infinity* (Goethe, 1998:51).

Riscada parece estar também a parede, na obra sem título (de 2016) (Figura 2), na qual o artista nos mostra uma espécie de rasura, inviabilizando a leitura de um possível texto, cujo conteúdo desconhecemos.

Não nos é permitido perceber se este hipotético texto possuiria uma informação importante ou se, pelo contrário, seria totalmente insignificante.

Esta obra causa-nos ainda mais espanto quando nos confrontamos com a sua materialidade. Embora pareça, à partida, uma inscrição bidimensional, feita a *spray*, olhando atentamente, percebemos que se trata uma escultura em ferro, pintado de preto, que se destaca da parede em alto-relevo de reduzida espessura (Figura 4). Esse dado altera a sua interpretação, este deixa de parecer algo efémero, passando a existir perpetuamente, mantendo-se irremediavelmente indecifrável.

Esta condição de ilegibilidade da escrita a *spray*, lembra o *tag* e a sua especificidade dentro do universo *grafitti*, como uma espécie de exercício para ganhar prática, que, de tanto se repetir, deixa de ser meramente assinatura e passa a ser desenho. Deixa de ser discurso, para se tornar outra coisa.

Mas é difícil olhar para este desenho-escultura sem o associar a linhas de texto, com autor (ou remetente), com uma mensagem e com um receptor (ou destinatário). Contudo, são simplesmente linhas de desenho, convertidas em escultura, transformadas em algo táctil.

Se o anterior trabalho convocava o sentido da audição, este convida a experimentar o tacto. Segundo João Silvério:

> *(...) o trabalho de Gonçalo Barreiros é pautado por uma disciplina austera que se concentra nas condições e relações que a sua obra pode criar na exposição enquanto dispositivo perceptivo que vai accionar todos os sentidos humanos. Seja através de um desenho, do som, de um ruído, de uma palavra, de um zumbido ou de uma estridência metálica; mas, também, da instabilidade do equilíbrio, da diferença de escalas e proporções, ou da ausência da cor e, paradoxalmente, da sua presença multifilar, entrecortada em planos e linhas dispersos como se uma anamorfose se apoderasse do espaço* (Silvério, 2018:2).

O prazer do jogo da anamorfose não se obtém através da observação da forma distorcida, mas na procura do melhor ponto de vista para, finalmente,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

apreciar a imagem corretamente. A chave para resolver a insatisfação perante algo que nos frustra, por não ir ao encontro do nosso desejo enquanto espectadores, parece ser o desvio para a inspeção mais detalhada, o olhar mais atento, a ação de procura de uma solução. E é nesse jogo, que convida o observador a uma resposta criativa perante a suposta "falha", ou "ineficácia", que se encontra a fruição da obra.

No seu trabalho, Gonçalo Barreiros anula diversas vezes o discurso, como acontece em *Sem título*, de 2012 (Figura 5).

Contudo, isso não significa que não tenha interesse pela palavra; aliás, a Literatura, ou a Banda Desenhada são domínios pelos quais o artista se interessa bastante (a par do cinema de animação, sobretudo de Norman McLaren, da Música e tantas outras vertentes artísticas onde vai buscar as suas referências).

Retirados da Banda Desenhada, estes balões vazios de discurso são colocados como se estivessem num palco, onde a peça teatral é reduzida a uma essência sem linguagem, fazendo lembrar a peça *Quad (Play)* (1981), na qual Beckett reduz a dramaturgia teatral, os atores e o palco a uma ação mecânica, sem discurso ou narrativa.

Há então um interesse pela palavra, no entanto ela é omitida através de uma enorme redução de meios, restando apenas uma sugestão de discurso e a prevalência da matéria escultórica.

E o erro? Parece haver sempre alguma coisa fora do lugar, na obra de Gonçalo Barreiros, algo duchampiano, qualquer coisa de insólito, que provoca a dúvida no espectador.

Propusemos, desde o início deste artigo, explicar de que modo, através da presença do erro e da falha, as obras de Gonçalo Barreiros nos atraem e repelem, criando um ambiente de tensão. Sugerimos desde logo que essa tensão seria provocada pela curta distância entre aquilo que compreendemos e aquilo que não conseguimos alcançar, que nos exaspera ou causa frustração.

Darmos pela presença de algo que aparenta não estar certo e tomarmos consciência de tal estranheza, parece ser um fim em cada uma destas obras.

Conclusão

A obra de Gonçalo Barreiros é essencialmente construída em torno da escultura, onde o gesto performático está presente revelando uma intenção com fugazes sugestões de movimento (naturalmente expressos no pensamento e na prática do desenho) a partir de materiais e referências comuns existentes no quotidiano.

O artista retira tanto objetos como discursos do seu contexto, seja de uma publicação, de um livro de Banda Desenhada, ou de um qualquer recanto do seu atelier. Na sua obra, o discurso ou a comunicação escrita desaparecem, ficando apenas o propósito de tornar aquilo que seleciona para ser apresentado, numa espécie de monumento, que acaba por ser um anti-monumento, uma vez que, habitualmente, não é apresentado no lugar da escultura tradicional.

O seu método de trabalho é reparar nas coisas (objetos, ideias, imagens, acontecimentos) e ir absorvendo essas mesmas coisas, como se fosse um filtro, até atingir um máximo de intensidade, até ser saturado por elas. E é a partir desse seu fascínio pela simplicidade ou imprevisibilidade das coisas e pela capacidade que têm de evocar outras (novas cadeias de raciocínios, imagens, situações) que o artista vai produzindo novos objetos.

Agradecimentos

Teresa Palma Rodrigues agradece ao Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) o apoio para este trabalho de investigação. Orlando Franco agradece ao Centro de investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Goethe, Johann Wolfgang von (1998) *Maxims and Reflections*. London: Penguin Books. ISBN 978-0-14-193918-6

Beckett, Samuel (1981) *Quad I+II. 1981*. [Peça para televisão] Directed by S. Beckett. Stuttgart: Süddeutscher Rundfunk.

Jürgens, Sandra Vieira (2008) "Gonçalo Barreiros: Experiência alienante." *Arqa*, (#63): 78-83.

Marchand, Bruno (2013) *Vraum*. Lisboa: Chiado 8 Arte Contemporânea, Fidelidade.

Silvério, João (2014) "Quando somos postos ao largo". In Silvério, João; Barreiros, Gonçalo (2014) *Tardoz: Gonçalo Barreiros*. Lisboa: Vera Cortês Art Agency: 2-51.

Silvério, João (2018) *Gonçalo Barreiros: Recomeço do mundo*. [PDF] Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra / Galeria Vera Cortês. [Consult. 13-02-2021]. Disponível em URL: <https://www.veracortes.com/dropbox/TextPanel/5673e893c7cf891d4cbe58e2/HTMLfiles/Goncalo-Barreiros-Recomeco-do-mundo-1.pdf>

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Notas biográficas

TERESA PALMA RODRIGUES é artista visual e professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Doutorada em Pintura pela Universidade de Lisboa, membro colaborador do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). As suas principais linhas de investigação são a Pintura, a Fotografia e os diálogos entre as Artes Visuais e outras disciplinas, nomeadamente a História ou a Geografia.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7650-4980
Email: teresa.palma@campus.ul.pt / p5621@ulusofona.pt
Morada: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT); Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação (ECAATI); Departamento de Cinema e Artes dos Media (DCAM), Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa, Portugal.
Faculdade de Belas Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal.

ORLANDO FRANCO é artista visual, curador independente e professor na Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Doutorando em Arte dos Media pela ECATI-ULHT, investigador do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT), Universidade Lusófona. No seu trabalho explora os meios da video instalação, imagem (fixa e com movimento) e desenho. As suas pesquisas procuram ampliar e amplificar noções e conceitos como: tensão e suspensão, peso e leveza, conquista e frustração. As suas procuras incidem com frequência na noção física de corpo/ máquina, que pode ser animal, mecânico, industrial ou objectual.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8119-7877
Email: orlando.franco@ulusofona.pt
Morada: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT); Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação (ECAATI); Departamento de Cinema e Artes dos Media (DCAM), Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa, Portugal.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Un recorrido por la ausencia, la memoria y el territorio: a propósito de Bleda y Rosa

A remedy for absence, memory and territory: about Bleda and Rosa

MARÍA PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID

AFILIAÇÃO: Universitat Politècnica de València, Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE/UPV), Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, Camino de Vera, s/n, 46022, Valencia, España.

Resumen: El acto de recuperación de un lugar del pasado conlleva la afirmación de los lugares más allá del tiempo cronológico. En el presente texto nos planteamos una aproximación a diferentes proyectos del equipo formado por la fotógrafa María Bleda y el fotógrafo José María Rosa. En su trabajo, los espacios se transforman en centro de una actividad que nos lleva a una nueva relación con el lugar, generando unos paisajes y unas relaciones que no son solo topológicos o geográficos. Se trata de un recorrido por paisajes y escenarios que cuentan una historia, bien sea de grandes acontecimientos, bien sea de hechos cotidianos.

Palabras clave: Fotografía / paisaje / arte / historia / memoria.

Abstract: *The act of recovering a place in the past confirms the affirmation of places more than any chronological time. In this text we plant an approach to different projects of the team formed by the photographers María Bleda and José María Rosa. In their work, spaces become the center of an activity that leads us to a new relationship with the place, generating landscapes and relationship that are not only topological or geographical. It is a journey through landscapes and settings that tell a story, as well as great events, as well as everyday facts.*

Keywords: *Photography / landscape / art / history / memory.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introducción

María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970) forman un equipo cuyo trabajo, presente en numerosas colecciones y muy reconocido, se centra en la recuperación de la memoria y la historia a través del territorio. Sus imágenes fotográficas hablan del pasado, de huellas y de ausencias, de ciudades y lugares que fueron habitados, de escenarios en los que se libraron batallas, de espacios de juegos abandonados, de arquitecturas y rutas.

El presente texto efectúa un recorrido por diferentes proyectos como *Campos de fútbol* (1992-1995), *Campos de batalla* (1994-2016), *Ciudades* (1997-2000), *Arquitecturas* (2001-) y *Origen* (*work in progress* iniciado en 2003). Estos proyectos, concebidos como un archivo de lugares, nos ayudan a viajar en el tiempo y en la historia, planteándonos de manera paralela un paradójico ejercicio de disolución temporal donde el espacio se unifica más allá del tiempo.

Lugar, hábitat y memoria son conceptos que, junto a la ausencia y a la citada disolución, definen unos escenarios carentes de actores, pero poblados de sucesos. Imágenes que se convierten en vehículos para suscitarnos una emoción, un discurso más amplio, una teoría que estaría situada más allá del juicio estético o visual y que apela a la memoria colectiva. El lugar se transforma en paisaje de una memoria que intenta salvaguardarnos de esa destrucción a la que alude Bollnow al hablar del tiempo.

> Para que el hombre pueda habitar en un lugar fijo, no basta con que se establezca sin más en un sitio cualquiera, sino que exige un esfuerzo singular [...] sólo con el enraizamiento en un lugar determinado puede el hombre adquirir la firmeza que le permitirá prevalecer contra el asalto del desierto, que simboliza al tiempo que lo destruye todo (Bollnow, 1969:121).

No cabe duda de que Bleda y Rosa están propiciando una mirada en la que se conjuga tradición y contemporaneidad. En sus proyectos encontramos un gran respeto a un género artístico de larga historia, el paisajístico, género cuya tradición están utilizando como referente inicial. El interés por el paisaje, sin embargo, no supone una ciega obediencia a sus dictados. Por un lado, la proximidad con este género permite ajustar la mirada a una manera predeterminada de enfrentarse a la realidad. Por otro, ese ajuste conlleva un diálogo en el que la fidelidad también trae consigo una cierta transgresión ya que detrás de cada paisaje fotografiado subyace una historia.

2. Lugares comunes y disolución temporal

Como ya se ha indicado, en los proyectos citados predominan unos paisajes que se transforman en lugares para la memoria. Lo que se observa en estas

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Bleda y Rosa, *Campos de fútbol*, 1992-1995, (Burjasot 1993) Fuente: www.bledayrosa.com
Figura 2 · Bleda y Rosa, *Campos de fútbol*, 1992-1995, (Albacete 1994) Fuente: www.bledayrosa.com

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

fotografías es algo que surge no solo como resultado de una intervención humana concreta o como huella de algún acontecimiento. Aquello que destaca nítidamente en estas obras es la ausencia de quien ha propiciado esa huella. Con sus propuestas, nos sitúan frente a un vacío, a un espacio indeciso, pero en el que se sabe que se ha existido, en el que se sabe se han vivido experiencias. ¿Qué puede significar un campo de fútbol abandonado situado en las afueras de cualquier población en el que alguien jugaba hace años? ¿Qué puede aportarnos la imagen de un fragmento de espacio asociado a una historia prácticamente olvidada? La respuesta la encontramos en el hecho de que todos estos lugares los vivimos como nuestros.

Campos de fútbol (1992-1995) reúne una serie de fotografías de campos de fútbol ubicados normalmente en la periferia de poblaciones. Se trata de lugares vacíos, abandonados y en desuso que en otro momento albergaron el juego y la competición de bajo nivel (Figura 1, Figura 2). Espacios indeterminados que nos permiten, según apuntan sus autores, reflexionar sobre el paso del tiempo en relación con el espacio geográfico. Asimismo, permiten hablar de un tipo de lugar más que de un lugar determinado, ya que se trata de espacios que constituyen un lugar común, a través de los que se activa la memoria y el recuerdo.

Por otro lado y en relación a estos lugares indecisos que surgen en las urbes contemporáneas, cabe hacer alusión a nociones como la introducida por el pensador francés Gilles Clément y de la que hemos extraído esa idea de espacio indeciso a la que acabamos de hacer referencia. A través del *tercer paisaje*, Clément pone en valor la posibilidad de un territorio que actúa como "refugio para la diversidad," hecho que favorece la existencia de un espacio situado, en cierto modo, al margen de los poderes económicos y políticos.

Si dejamos de mirar el paisaje como si fuese el objeto de una industria podremos descubrir de repente "¿se trata de un olvido del cartógrafo, de una negligencia del político?" una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz (Clément, 2007:9).

En la misma dirección, a través del término *terrain vague*, el urbanista Solà-Morales se interesa por la forma que adquiere la ausencia en las metrópolis contemporáneas. Esta ausencia es abordada por medio del valor que este otorga tanto a áreas abandonadas por la propia evolución económica como a espacios y edificios obsoletos e improductivos o, incluso, a zonas indefinidas, residuales y sin límites determinados. La existencia de este territorio impreciso e indeterminado no es abordada como algo negativo, y prueba de ello es el valor que Solà-Morales encuentra en fotógrafos contemporáneos dedicados a captar dichos espacios.

> *Son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que sólo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad. Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas [...] Son sus bordes faltos de una incorporación eficaz, son islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana [...] exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contraimagen de la misma* (Solà-Morales, 2002:187-8).

No cabe duda de que en el acto de fotografiar estos entornos se establece una apelación a la memoria colectiva. Las imágenes invitan a mirar más allá del espacio y de su contenido. Se pone en común una emoción asociada a un espacio que fue contenedor de experiencias. Un espacio que, en definitiva, nos aproxima a ese presente del pasado del que habla Solà-Morales. A su vez, el acto de recuperación de un lugar del pasado conlleva la afirmación de los lugares más allá del tiempo cronológico.

3. Paisajes con historia, un viaje en el tiempo

En *Campos de batalla* (1994-2016), donde la idea de representación del territorio y viaje son elementos constantes, se aborda el paisaje desde la experiencia y el acontecimiento. Se trata, tal y como señalan Bleda y Rosa, de un encuentro con lugares marcados por la historia y, normalmente, por acontecimientos violentos. Dividido en tres partes (*España*, *Europa* y *Ultramar)* este proyecto relata algunos de los sucesos bélicos que en distintos países han configurado parte de su historia (Figura 3, Figura 4, Figura 5). En su conjunto, supone un viaje en el tiempo que abarca el proceso de formación de naciones, conquista e independencia de los territorios.

En la serie destinada a España (1994-1999) encontramos un marco geográfico que, por otros motivos, los autores habían recorrido de forma cotidiana. Austeros paisajes, amplias llanuras o simples campos de cultivo, conforman el actual escenario de lo que fue en el pasado un campo de batalla. *Europa* (2010-2012) se centra en territorios como Maratón, Trafalgar, Hastings o Waterloo, nombres asociados a la memoria, escenarios de la geografía europea, donde tuvieron lugar luchas entre naciones por ampliar márgenes o defender identidades. Asimismo, con *Ultramar* (2014-2016), Bleda y Rosa abordan el territorio americano.

A su vez, con el proyecto *Ciudades* (1997-2000) se hace alusión a la relación que con numerosas culturas y civilizaciones ha tenido la península ibérica a lo largo de la historia. Ciudades que representan diferentes culturas como la íbera, celta, romana, griega o fenicia y que dejaron una relevante huella física y

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Bleda y Rosa, *Campos de batalla, Covadonga, año 718* (1994-2016) Fuente: www.bledayrosa.com
Figura 4 · Bleda y Rosa, *Campos de batalla, Portland Bill, 2 de agosto de 1588* (2011) Fuente: www.bledayrosa.com

cultural. Una vez más, nos encontramos con la narración de la historia desde la imagen del territorio, la historia a través del paisaje (Figura 5).

Finalmente, con el proyecto *Origen* encontramos un *work in progress* iniciado en 2003. El mismo propone un recorrido territorial por las diferentes teorías de la evolución humana desarrolladas desde el siglo XIX, teorías que han situado el origen del hombre, dependiendo de los hallazgos científicos del momento, en distintos espacios geográficos. Se trata, tal y como señalan los autores, de un paseo por los lugares donde en algún momento se situó el primer hombre y por la historia de la paleoantropología. El valle de Neander, la sierra de Atapuerca, el lago Turkana, la cueva d'Aragó, el desierto de Yurab o el valle del Rift (Figura 6, Figura 7).

En definitiva, lo que nos proponen es un viaje al umbral de nuestra existencia. Por un lado, nos remiten al hábitat de algunos seres humanos cuya antigüedad se fija en millones de años. Por otro, nos hallamos frente a un entorno de trabajo científico donde los individuos que lo habitan indagan al respecto de teorías sobre la evolución.

4. Arquitectura y memoria

El conjunto de propuestas reunido bajo el proyecto *Arquitecturas* (2001) agrupa varias series relacionadas entre sí por el nexo común de lo arquitectónico, de lo construido. En las mismas se pone de manifiesto el interés de Bleda y Rosa por el depósito de la historia y la memoria, por las atmósferas temporales, por el diálogo con el sentido histórico de su funcionalidad, ya sea el trabajo y la producción, la construcción y administración de la memoria, la habitabilidad o los centros de poder.

Arquitecturas pone de relieve que no es lo mismo la percepción geométrica o matemática de los lugares que la comprensión de su naturaleza protectora. En este sentido cabe recordar a Heidegger cuando se pregunta "¿Qué es habitar?" y "¿En qué medida el construir pertenece al habitar?" Para este filósofo construir y habitar conllevan algo más que una mera realización pragmática, puesto que suponen "abrigar", es decir "cuidar (mirar por)."

> *Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar [...] El construir como el habitar, es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano es desde siempre, como lo dice tan bellamente la lengua, lo «habitual» [...] No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan* (Heidegger, 1951:3-4).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Bleda y Rosa, *Campos de batalla*, Reinohuelén, *invierno austral de 1536* (Chillán, 2015) Fuente: www.bledayrosa.com
Figura 6 · Bleda y Rosa, *Ciudades, Hacia Valeria. Segóbriga* (1999) Fuente: www.bledayrosa.com

Figura 7 · Bleda y Rosa, *Origen, Homo neanderthalensis* (2004) Fuente: www.bledayrosa.com
Figura 8 · Bleda y Rosa, *Estancia I. Kerkouane* (2001) Fuente: www.bledayrosa.com

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 9 · Bleda y Rosa, *Santo Sepulcro. Monte Gólgota* (2010) Fuente: www.bledayrosa.com
Figura 10 · Bleda y Rosa, *Universidad de Salamanca. Biblioteca de la Universidad* (2009) Fuente: www.bledayrosa.com

Aquí, la dialéctica historia-espacio-memoria se ve enriquecida con la incorporación de un nuevo elemento: la funcionalidad, o más específicamente la naturaleza y condición cultural de los espacios arquitectónicos. Para ello, el proyecto se ha estructurado en cuatro líneas: *Estancias, Memoriales, Corporaciones* y *Tipologías*.

Estancias (2001-2006) evoca espacios relacionados con lo urbano, espacios simbólicos y monumentales –palacios, villas, ciudades regias– que presentan una doble naturaleza (Figura 8, Figura 9). Por un lado, fueron centros de poder y decisión, pero por otro también espacios vividos, lugares de intimidad para diversos personajes. Al respecto, Juan Luis de las Rivas recuerda las aportaciones de Heidegger en relación a los límites.

> *Los límites no son donde una cosa acaba, sino aquellos donde una cosa comienza su propia presencia. Límites y umbral expresan una diferencia y por ello permiten caracterizar el lugar concreto. El umbral, según Heidegger, representa la unidad y la diferencia de mundo y cosa. El lugar es un espacio concreto, revestido de forma a partir del proceso creativo que es el construir. Y todo ello dentro del horizonte de sentido del habitar heideggeriano* (Rivas, 1992:21).

Junto a ello, *Memoriales* (2005-2010) plantea una reflexión sobre la memorialización y las condiciones de monumentalización de la memoria. La primera serie fue realizada en Berlín, ciudad donde la relación directa entre memoria y monumento es especialmente relevante. El trabajo evoca cuestiones como la materialización de la memoria sobre el tejido de la ciudad, la condición de los lugares de rememoración, la inscripción del trauma sobre el tejido de la ciudad, la progresiva pérdida de función de los memoriales o la relación entre memoria y olvido.

Finalmente, *Corporaciones* (*work in progress* desde 2006) plantea una revisión sobre cómo diversos tipos de corporaciones dejan muestra de su identidad y de lo que simbolizan a través de su arquitectura. *Tipologías (work in progress* desde 2007) desarrolla un extenso catálogo de tipologías arquitectónicas, una reflexión sobre los depósitos de memoria y su relación con los conceptos de archivo y tensión entre documento y monumento (Figura 10).

Conclusión

No cabe duda de que con las propuestas de Bleda y Rosa nos encontramos frente a una forma diferente de contar la historia. Los paisajes propuestos nos ayudan a viajar en el tiempo y, a su vez, nos trasladan a la intimidad de nuestras emociones, una intimidad que si bien podemos calificar de imprecisa y subjetiva, resulta común.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Estas fotografías no buscan solamente describir o definir un lugar desde la perspectiva física, sino narrar el espacio desde la experiencia. Pueden ser lugares sin nombre, puede tratarse de espacios donde hoy no se desarrollen grandes eventos, por tanto su realidad es una realidad ambigua en lo concerniente a significantes y significados. En este sentido, trasladarse por la historia, incluso de millones de años atrás, a través de imágenes recientes, constituye un saludable ejercicio de disolución temporal.

En conclusión, paisaje y hábitat son aspectos que encontramos en los trabajos propuestos sometidos, paralelamente, a un interesante proceso de reconstrucción histórica. Lugares en los que encontramos una especial y simbólica resonancia de lo que aconteció y que configuran una catalogación que va más allá de lo físico. Obras en las que lo que que interesa es la manera "singular e irreemplazable" (Dufrenne, 1982: 93) en la que el fenómeno artístico es sentido y vivido, dado que en el mismo, tanto la historicidad como la subjetividad se retroalimentan.

Las esencias, además de que puedan referirse a objetos o hechos históricos, están en la conciencia que tomamos de ellas, en el uso que hacemos de ellas, afectadas de historicidad; porque su aprehensión incumbe a una subjetividad (Dufrenne, 1982:91).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Bollnow, Otto Friedrich, (1969) *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.

Clément, Gilles, (2007) *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.

Dufrenne, Mikel, (1982) "El paisaje filosófico" en Dufrenne, Mikel y Knapp, Viktor, *Corrientes de la investigación en ciencias sociales*, Vol. III (*Arte y Estética. Derecho*). Madrid: Tecnos/UNESCO.

Heidegger, Martin, (1951)"Construir, habitar, pensar", en <www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm>.

Rivas, Juan Luis de las, (1992) *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Solà-Morales, Ignasi de, (2002) *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.

Nota biográfica

María Paula Santiago Martín de Madrid es artista visual, doctora en Bellas Artes y profesora titular de universidad en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Desde 2017 es directora del Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València (CIAE/UPV). En su faceta como artista visual ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas de carácter nacional e internacional. Ha comisariado diversos proyectos artísticos y publicado libros y artículos relacionados con la temática urbana y paisajística, así como participado y dirigido diversos proyectos de investigación I+D subvencionados en convocatorias públicas. Su perfil investigador se centra principalmente en el estudio del paisaje, el territorio y la ciudad en las artes visuales.

Email: masanma6@pin.upv.es

Centro: Universitat Politècnica de València, Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE/UPV) Camino de Vera s/n, 46022, Valencia, España

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Ciudad y silencio en las imágenes de Sergio Belinchón. Leer el paisaje genérico

City and silence in the images of Sergio Belinchón. Read the generic landscape

MARÍA PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID

AFILIAÇÃO: Universitat Politècnica de València, Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE/UPV), Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, Camino de Vera, s/n, 46022, Valencia, España.

Resumen: El presente texto se centra en diversos proyectos realizados por el fotógrafo Sergio Belinchón (Valencia, 1971) en los que el artista pone de manifiesto algunas de las características propias de los entornos urbanos contemporáneos. Al respecto, las imágenes derivadas de su trabajo asumen un sentido crítico frente al poder que ejerce la homogeneización y lo genérico. Una homogeneización que no solo afecta a la mirada, a la cultura o al consumo, sino a aspectos vivenciales que inciden directamente en nuestra manera de entender las ciudades y entornos, así como nuestra manera de habitarlos y relacionarnos con ellos.

Palabras clave: Fotografía / ciudad / espacio urbano / arte / arquitectura / paisaje.

Abstract: *This text focuses on various projects carried out by the photographer Sergio Belinchón (Valencia, 1971) in which the artist reveals some of the characteristics of contemporary urban environments. In this regard, the images derived from his work assume a critical sense of the power exercised by homogenization and the generic. A homogenization that not only affects the gaze, culture or consumption, but also experiential aspects that directly affect our way of understanding cities and environments, as well as our way of inhabiting them and relating to them.*

Keywords: *Photography / city / urban space / art / architecture / landscape.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introducción

El fotógrafo que nos ocupa, si bien nace en Valencia (España) en la década de los setenta, gran parte de su carrera la ha desarrollado en Berlín. A lo largo de su trayectoria ha recibido numerosas becas y premios y su trabajo lo podemos encontrar en espacios tan relevantes como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Desde mediados de los noventa, Belinchón ha venido realizando proyectos cuyo referente es el espacio urbano de diferentes ciudades acompañado de un paradójico silencio y vacío. Algo que, en la urbe contemporánea, resulta totalmente inusual encontrar en estos escenarios de lo colectivo.

Sin duda, el entorno captado por la cámara del artista no solo nos habla de ese lugar que es la ciudad. En este sentido, en el presente texto abordamos diversos proyectos desarrollados desde 1997 como son los titulados *Metrópolis* (1997 y 2009), *Roma* (2000), *Ciudades efímeras* (2001), *Some space* (2004), *Público* (2005), *Pure* (2006) o *Natural history* (2006). Proyectos estos, a través de los que Belinchón invita a mirar el entorno urbano desde el silencio, el vacío y la ausencia (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10). Una ausencia que, como ya se ha dicho, nos hace reflexionar sobre la sonoridad impositiva que constituye la base de nuestras ciudades contemporáneas y que, podemos afirmar, es propia de la nueva cultura global.

Por otro lado, entendemos que la propuesta que lleva a cabo nuestro artista supone una mirada crítica hacia una realidad en la que lo excesivo y lo sobreabundante, haciendo alusión a las aportaciones del antropólogo Marc Augé, anula para sus habitantes la posibilidades de lectura.

> *El mundo de la supermodernidad no tiene las medidas exactas de aquel en el cual creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio* (Augé, 2004:42).

Al mismo tiempo, en estas desmesuradas arquitecturas y solitarios espacios urbanos, los habitantes se presentan como insignificantes personajes. Un espacio público que, según el mismo artista señala, en la mayoría de ocasiones define el comportamiento de sus habitantes y que, en otras, se ve modificado por el uso que hacen de este. Un ejercicio de retroalimentación que pone de manifiesto las características vivenciales de estos entornos. Una vez más, el espacio es lugar, y según apunta Bachelard "el ámbito en el que la vida se manifiesta y en el que lo que nos rodea adquiere intensidad" (Bachelard, 2004). No obstante, en los nuevos contextos urbanos, la reivindicación fenomenológica adquiere un especial significado y tal y como apunta Rivas

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Sergio Belinchón, *Metrópolis*, 1997, Fuente: www.sergiobelinchon.com
Figura 2 · Sergio Belinchón, *Metrópolis v2*, 2009, Fuente: www.sergiobelinchon.com

> *El lugar que experimenta la conciencia moderna no es en absoluto un lugar apacible o felizmente definido. Ese lugar es en muchos casos un lugar distorsionado, roto, a la vez querido y odiado, es un lugar urbano, donde todo ocurre entre ruido, de diversas maneras, en múltiples mundos que se mezclan, yuxtaponen o enfrentan* (Rivas, 1992:29).

Paralelamente a lo señalado, en los proyectos citados observamos además, alusiones a numerosos conceptos contemporáneos asociados al entorno urbano — *no lugar* acuñado por el ya citado Marc Augé, *terrain vague* de Ignasi de Solà-Morales o *tercer paisaje* propuesto por Gilles Clément — si bien en el presente texto nos vamos a deterner en el de *ciudad genérica* planteado por el arquitecto Rem Koolhaas.

2. Naturalezas urbanas y percepción detenida del tiempo

Podemos afirmar que el paisaje contemporáneo abordado por numerosos fotógrafos durante las últimas décadas, no solo recoge elementos de este género, sino que además efectúa una propuesta para repensar los actuales contextos urbanos. Es el caso de los proyectos de Belinchón, dado que en sus trabajos no solo se plantea fotografiar la ciudad en sí misma, sino que utiliza sus arquitecturas para plantear una reflexión sobre la actual construcción del espacio urbano.

De esta forma, el paisaje fotografiado por el artista plantea una nueva naturaleza urbana propia del siglo XXI, donde la ciudad se presenta como escenario y como resultado de una determinada manera de entender la sociedad. En este sentido, cabe pensar en el significado político y económico que tiene determinado tipo de crecimiento urbano como el llevado a cabo en ciudades como Berlín o Shangai. Ahora bien, independientemente de la lectura que hagamos, no cabe duda de que la ciudad es una importante fuente de significados. Así, el protagonismo de la urbe en estas obras muestra una pluralidad de posibilidades e interpretaciones a partir de las cuales podemos aproximarnos a ese espacio de lo colectivo en el que lo social se construye.

Como ya hemos apuntado, el paisaje contemporáneo recogido por Belinchón es urbano y globalizado, pero también es portador de unos significados que, haciendo alusión a la tradición romántica, permiten mostrar el empequeñecimiento de lo humano, así como su pérdida de centralidad y protagonismo. Por tanto, desde nuestra perspectiva, estos proyectos no se limitan tan solo a reflejar un determinado modelo urbano, tal y como podría desprenderse de una serie como la de *Ciudades efímeras* destinada a mostrar la soledad de los edificios de los complejos costeros fuera de temporada. Aquí, el discurso artístico constata que la arquitectura es un espacio de resonancias poniendo de manifiesto que no solo vivimos en ciudades, sino que vivimos con las ciudades.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Sergio Belinchón, *Ciudades efímeras*, 2001, Fuente: www.sergiobelinchon.com
Figura 4 · Sergio Belinchón, *Ciudades efímeras*, 2001, Fuente: www.sergiobelinchon.com

Habitamos la ciudad y, a su vez, ella nos habita a nosotros. Por ejemplo, en el caso de *Ciudades efímeras*, una extraña sensación se apodera de nuestra mirada y, la objetividad que poseen, no puede ocultar una invitación hacia la intimidad.

Por otro lado, la ausencia humana que se da en estas obras, así como el vacío y el silencio antropomórfico que presentan nos lleva a pensar no en la grandeza de lo natural (en este caso de lo que podemos considerar como natural-urbano), sino en la temporalidad que envuelve a todo espacio y a todo ser humano. Se trata de imágenes que nos sitúan en un tiempo estancado especialmente en las imágenes referidas a las ciudades/fantasma de veraneo, en una percepción detenida del tiempo. De este modo, los apartamentos bulliciosos del verano nos remiten ahora al silencio y a la ausencia.

3. El paisaje de la ciudad genérica

En las propuestas citadas, como ya hemos apuntado, podemos introducir conceptos urbanos y de definición del territorio, como es el de ciudad genérica, noción acuñada por el arquitecto Rem Koolhaas. Para contextualizar el concepto, cabe señalar que en sus análisis, este arquitecto se ocupa básicamente de las metrópolis del siglo XXI y, de forma muy especial, de las contradicciones que estas ofrecen. Las paradojas detectadas ponen de relieve cómo los terrenos baldíos y las áreas subdesarrolladas se superponen a las redes de comunicación y a los sistemas de cultura instantáneas, hecho que, lógicamente, configura el actual orden/desorden que define los entornos producidos en un mundo globalizado.

De este modo, la ciudad actual está calificada por este arquitecto desde 1997 — fecha que, por otro lado, coincide con la primera serie fotográfica incorporada en el presente texto — como ciudad genérica. Desde su perspectiva, la misma se configura como resultado de un producto pragmático que surge de los restos de lo que en otro tiempo fue denominado como ciudad. Una ciudad que se constituye a partir de una población desmesurada, un urbanismo caótico, una identidad quebrada y olvidada, una estratificación social compleja, unos barrios despersonalizados y un entramado urbano inexistente salvo para los automóviles (Koolhaas, 2006). Características que han de ser tomadas, en la medida de lo posible, en su sentido más descriptivo y no como juicios de valor.

En este contexto, en las imágenes que nos ofrece Belinchón encontramos una exposición directa e inmediata vinculada a una realidad urbana común en numerosas ciudades contemporáneas. Partiendo de dichas imágenes, ¿cuáles son los rasgos que podemos encontrar en la ciudad genérica y que observamos en los proyectos de nuestro artista? Efectuando un rápido recorrido podemos establecer una serie de características comunes. Características que cada vez

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Sergio Belinchón, *Roma*, 2000, Fuente: www.sergiobelinchon.com
Figura 6 · Sergio Belinchón, *Same Space*, 2004, Fuente: www.sergiobelinchon.com

se han hecho más evidentes, especialmente desde el momento en el que el modelo genérico ha ido expandiéndose y colonizando nuestra manera de concebir los territorios.

En primer lugar, podemos decir que la ciudad genérica se opone a la identidad, a la ciudad que responde al modelo de ciudad histórica y que, por ello, requiere constantes atenciones. La ciudad genérica, por el contrario, no reclama cuidados, puesto que "no necesita mantenimiento."

> *La Ciudad Genérica es la ciudad liberada de la cautividad del centro, del corsé de la identidad. La Ciudad Genérica rompe con ese ciclo destructivo de la dependencia [...] Es la ciudad sin historia [...] Es igual de emocionante — o poco emocionante — en todas partes. Es «superficial»: al igual que un estudio de Hollywood, puede producir una nueva identidad cada lunes por la mañana* (Koolhaas, 2006:12).

En las imágenes que Belichón nos ofrece de la ciudad de Roma, el artista no nos muestra la ciudad histórica que conocemos que, por otro lado, sería la turística. Por el contrario, lo que observamos puede pertenecer a cualquier ciudad contemporánea del mundo, un mundo donde el espacio urbano está regulado en función de su utilidad, de ahí que cualquier autenticidad en relación con éste sea considerada como innecesaria.

En segundo lugar, la ciudad genérica es una ciudad en la que el ámbito de lo público tiende a desaparecer. Asimismo, la importancia que adquiere la idea de movilidad y tránsito cabe relacionarla con el apogeo del uso del automóvil, que ha llevado a que las zonas destinadas a los peatones sean "una caricatura grotesca de la vida en la ciudad histórica" (Koolhaas, 2006:29). Este aspecto, que nos hace percibir la ciudad desde una posición sedentaria, es recogido de nuevo en *Roma* donde una destacada ciudad histórica europea es observada desde el automóvil, o más tarde en *Pure* al abordar el desarrollo en ciudades asiáticas.

> *La Ciudad Genérica es lo que queda después de que grandes sectores de la vida urbana se pasaran al ciberespacio. Es un lugar de sensaciones tenues y distendidas, de contadísimas emociones [...] Comparada con la ciudad clásica, la Ciudad Genérica está sedada, y habitualmente se percibe desde una posición sedentaria.* (Koolhaas, 2006:15).

Por otro lado, esta circunstancia hace que los espacios públicos que se ajustan a este modelo de ciudad sean aquellos que definía Marc Augé como *no lugares*. Es decir, nos encontramos ante espacios de tránsito dedicados, como apunta Koolhaas, a la consolidación automovilística, a la "proliferación de la parafernalia de la conexión" (Koolhaas, 2006:29) y a la construcción de aeropuertos.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Sergio Belinchón, *Pure*, 2006, Fuente: www.sergiobelinchon.com
Figura 8 · Sergio Belinchón, *Natural history*, 2006. Fuente: www.sergiobelinchon.com

Figura 9 · Sergio Belinchón, *Público*, 2005, Fuente: www.sergiobelinchon.com
Figura 10 · Sergio Belinchón, *Metrópolis v2*, 2009, Fuente: www.sergiobelinchon.com

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Construcciones que, por otro lado, se convierten en los nuevos emblemas y en los verdaderos centros urbanos actuales, ya que son los símbolos de lo local y de lo global, espacios que también son contemplados por Belinchón al abordar proyectos como *Público*.

Otra característica relevante de este modelo de ciudad y que también ha sido planteada por nuestro artista es el hecho de que la ciudad genérica es fractal, una interminable repetición del mismo módulo estructural simple. Debido a ello, en la ciudad genérica la calle o la plaza no son el elemento central. En la misma predomina lo vertical frente a lo horizontal y sabemos que en dicha verticalidad no se potencia la interacción, sino el aislamiento. Por otro lado, en este modelo constructivo, la pluralidad que pueda darse no crea ningún tipo de unidad, ni tampoco sirve para generar noción alguna de comunidad o solidaridad intergrupal. Esta idea de aislamiento que supone este modelo de ciudad podemos observarlo en los ya mencionados proyectos *Metrópolis, Ciudades efímeras, Roma y Pure.*

Al respecto, Kenneth Frampton había teorizado contra la arquitectura convertida en "práctica sin lugar," es decir, contra las construcciones que no "garantizan la aparición de una poética consciente del espacio" y que huyen "de las idiosincrasias del emplazamiento" (Frampton, 2002:52-3). Koolhaas retoma esta idea señalando que la totalidad de "Ciudades Genéricas surgen de la tabla rasa." Si donde se asientan había algo, ellas lo reemplazan y si no había nada, lo inventan.

> *Una de las características con mayor potencial de la Ciudad Genérica es la estabilidad del tiempo — sin estaciones, previsión de ambiente soleado —, pero todos los pronósticos se presentan como un cambio inminente y un deterioro futuro [...] De lo ético y lo religioso, el tema de la fatalidad ha pasado a estar en el ámbito ineludible de lo meteorológico. El mal tiempo es casi la única preocupación que se cierne sobre la Ciudad Genérica* (Koolhaas, 2006:53).

Por último, la arquitectura que predomina en este tipo de ciudad se basa en el uso del muro cortina, que sirve para que se desarrolle un sentido constructivo específico de características postmodernas y banales. Un estilo dominado por la silicona. A este respecto Koolhaas es muy crítico y señala que

> *El uso de la silicona ha igualado todas las fachadas, ha pegado el vidrio a la piedra, al acero y al hormigón con una impureza propia de la era espacial. Estas uniones dan la impresión de cierto rigor intelectual gracias a la generosa aplicación de un compuesto espermático transparente que mantiene todo unido por cuestiones de intención, más que de diseño: un triunfo del pegamento no de la integridad de los materiales. Como todo lo demás en la Ciudad Genérica, su arquitectura es lo resistente vuelto maleable,*

una epidemia de lo flexible causada no por la aplicación de los principios, sino por la aplicación sistemática de lo que no los tiene (Koolhaas, 2006:47).

Conclusión

El espectacular crecimiento que en los últimos años se ha producido en el ámbito urbano no ha pasado desapercibido a un amplio colectivo de artistas contemporáneos. Entre ellos, Sergio Belinchón toma como referente de su proyecto fotográfico el espacio de la ciudad, poniendo de relieve la influencia que el mismo ejerce en el comportamiento de sus habitantes. Asimismo, observamos en su obra planteamientos donde se realiza una interpretación del espacio urbano en el que podemos encontrar similitudes con los postulados románticos. En estas nuevas naturalezas urbanas, el individuo se empequeñece ante la inmensidad de las arquitecturas. Unas estructuras que surgen derivadas del deseo por emular determinados modelos urbanos y económicos, lo que explica, en gran medida la destacada influencia que lo genérico ha tenido en el urbanismo de las economías emergentes.

Por otro lado, Belinchón fotografía espacios de lo colectivo que podríamos calificar como *no lugares*. La ciudad y su espacio público transformado en un desmesurado *no lugar*. Recordemos que estos espacios destruyen lo que el mismo autor califica como lugares antropológicos, es decir, lugares que generan identidad, historia y relaciones y que surgen de una "relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros" (Augé, 2004:61).

Referencias

Augé, Marc, (2004) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Bachelard, Gaston, (2004) *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Frampton, Kenneth, (2002) "Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia", en Foster, Hal, *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

Koolhaas, Rem, (2006) *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rivas, Juan Luis de las, (1992) *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Nota biográfica

María Paula Santiago Martín de Madrid es artista visual, doctora en Bellas Artes y profesora titular de universidad en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Desde 2017 es directora del Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València (CIAE/UPV). En su faceta como artista visual ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas de carácter nacional e internacional. Ha comisariado diversos proyectos artísticos y publicado libros y artículos relacionados con la temática urbana y paisajística, así como participado y dirigido diversos proyectos de investigación I+D subvencionados en convocatorias públicas. Su perfil investigador se centra principalmente en el estudio del paisaje, el territorio y la ciudad en las artes visuales.

Email: masanma6@pin.upv.es

Centro: Universitat Politècnica de València, Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE/UPV) Camino de Vera s/n, 46022, Valencia, España

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Alfredo Nicolaiewsky retorna à pintura

Alfredo Nicolaiewsky returns to painting

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Avenida Cauduro, 11/132 — Porto Alegre, RS, Brasil — CEP 90.035-110.

Resumo: Este texto apresenta a produção pictórica recente de Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, RS, 1952), a série intitulada *Alfredo em processo: Nicolaiewsky em quarentena* (2020), desenvolvida no contexto do isolamento social obrigatório e divulgada atrás da sua publicação no formato *e-book*. O objetivo é refletir sobre essa pintura à luz dos seus recursos técnicos e procedimentos conceituais, analisando suas recorrências e soluções, com vistas à sua difusão e conhecimento.

Palavras chave: Alfredo Nicolaiewsky / pintura contemporânea / crítica de arte.

Abstract: *This text presents Alfredo Nicolaiewsky's (Porto Alegre, RS, 1952) recent pictorial production, the series entitled "Alfredo in process: Nicolaiewsky in quarantine" (2020), developed in the context of mandatory social isolation and disseminated by its publication in the e-book format. The goal is to reflect on this painting in the light of its technical resources and conceptual procedures, analyzing its recurrences and solutions, aiming at its diffusion and knowledge.*

Keywords: *Alfredo Nicolaiewsky / contemporary painting / art criticism.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

A trajetória do artista e professor Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, RS, 1952) , iniciada em 1973, desenvolveu-se no desenho, na pintura, na gravura e, ainda, na fotografia analógica e digital, sendo que essas últimas ocuparam sua atenção nos últimos 20 anos. Recentemente, ele retornou à pintura — técnica que não praticava desde o final dos anos 1990 — na série intitulada *Alfredo em processo; Nicolaiewsky em quarentena* (2020), que é o objeto deste artigo (Figura 1).

Abandonada desde a exposição *Mistura Fina* (1998), quando, ao lado dos desenhos e das apropriações de imagens, ela tinha um espaço considerável, a pintura retorna agora. Como escreve o artista, "Não tinha a menor ideia do que sairia, sabendo apenas que queria pintar sobre sucata de papelão (caixas usadas de papelão, desmontadas), material que já tinha utilizado como suporte no final dos anos 1980 e cujos resultados tinha gostado" (Nicolaiewsky, 2020).

A série, pela rapidez e destreza de sua execução e pela conjugação das questões do seu repertório, é uma retomada/síntese de sua vasta experiência pictórica. Ao associar sua inteligência construtora, sua notável maestria com os pincéis e a certeza de propósitos, Alfredo Nicolaiewsky, compensando o tempo alongado de inatividade, logrou um notável resultado. Apresentamos alguns dados sobre essa série de pinturas e procuraremos responder algumas dúvidas e inquietações, tais como saber como foi essa "volta à pintura" no contexto da trajetória do artista, como isso se coloca dentro de sua trajetória e, finalmente, que relações conceituais e formais a pintura atual de Alfredo Nicolaiwesky mantêm com sua obra pregressa.

Desenvolvimento

O que significa, na trajetória de Alfredo Nicolaiewsky, a volta à pintura? Trata-se de um retorno, principalmente, a uma experimentação informalista, isto é, uma ênfase no gosto pelas experiências determinadas pelo próprio encaminhamento do trabalho, sem presença de projeto prévio, estudos ou esboços preparatórios. Isso é digno de destaque, visto que sua produção anterior, praticada desde os anos 2000, foi marcada pelo planejamento e pelo controle rigoroso dos meios e recursos utilizados. Seu trabalho com imagens fotográficas analógicas e digitais foi resultado de uma cuidadosa escolha e ordenação sistemática, como um jogo, palavra aqui usada de propósito, pois foi a essência mesma do processo. As pinturas atuais também partem de princípios rigorosos: a escolha do suporte, os recursos processuais e compositivos com formas geométricas, a planaridade da superfície, as cores fortes, a ausência de modelado, a ausência de perspectiva, a ausência de desenho (projeto) prévio etc., mantendo a marca do *modus operandi* do artista.

Figura 1 · Alfredo Nicolaiewsky em seu ateliê, com a pintura (em processo) da Série Quarentena nº 16, *Boa!!! Ou Adjorei!! Ou Orra ou Do meigo ao bravio*, 2020. Pintura sobre sucata de papel, 122 x 91 cm. Fonte: própria.
Figura 2 · Alfredo Nicolaiewsky. Série Quarentena nº 13 — *A espera*, 2020. 51,5 x 63 cm; pintura sobre sucata de papel.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Alfredo Nicolaiewsky. Sem título, 1987. Tinta acrílica sobre sucata de papelão montada em cartão. 65,5 x 67,8 cm. Fonte: Alfredo Nicolaiewsky.
Figura 4 · Alfredo Nicolaiewsky. Sem título, 1984. Tinta acrílica e pastel sobre papel, 50 x 70, 7 cm.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Alfredo Nicolaiewsky. Série Quarentena nº 7 — *Micênico?*, 2020. 45,5 x 58,5 cm; pintura sobre sucata de papel. Fonte: Alfredo Nicolaiewsky.
Figura 6 · Alfredo Nicolaiewsky. Série Quarentena nº 12 — *Opa!!*, 2020. 47,5 x 75 cm; pintura sobre sucata de papel.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Alfredo Nicolaiewsky. *Sem título*, 1986. Tinta acríllica sobre cartão montado em eucatex, 57 x 79 cm. Fonte: Alfredo Nicolaiewsky.
Figura 8 · Alfredo Nicolaiewsky. Série Quarentena nº 5 — *Incrivel*, 2020. 49 x 109 cm; pintura sobre sucata de papel.

O efetivo retorno à pintura, enquanto técnica, mantém a coerência intrínseca e natural em um artista com uma longa trajetória. Essa continuidade pode ser constatada a partir de uma análise de sua produção pictórica pregressa. Incialmente, o suporte — no caso atual, o uso do papelão (Figura 2)—, na verdade, trata-se de sucata de papelão, oriunda das embalagens comerciais, um material de qualidade inferior, marcado pelas dobras, pelos impressos informativos e pela sua fragilidade. O uso desse material deu-se em séries desenvolvidas entre os anos 1980 e 1990, em um período de valorização da pintura, marcado pelo experimentalismo e pelo gosto acentuado pelas formas livres e cores intensas (Figura 3), culminando na série dos *Papelões* (1987/1988).

O segundo princípio é o do uso de padronagens, recurso recorrente desde os desenhos dos anos 1980, e que alcançou sua culminação na série intitulada *Patterns* (1984) (Figura 4). Ao falar de padronagens, estamos nos referindo ao uso de formas contínuas, que se repetem no espaço pictórico, formas oriundas de padronagens de caráter decorativo, referenciadas na produção anterior através dos papéis de de parede presente nos desenhos da década de 1980 do artista, tendo sua permanência como base na série acima referenciada (Figura 5). Trata-se de uma espécie de exercício de ordenação do espaço, ocupando-o sem encerrá-lo em formas rigorosas, e permintindo alterações e variações cromáticas sobre uma grade permanente.

O uso de superfícies moduladas é um terceiro princípio (Figura 6). Ao contrário das estampas, que constituíam um fundo ordenado, essa modulação (ou ordenação) com quadrados, listras, círculos, ondas etc. alcançou sua culminação na série das *Cartas Enigmáticas* (1986) (Figura 7), exercícios pictóricos rigorosos e harmonicamente apresentados, tributários das composições geométricas do pintor uruguaio Joaquín Torres-Garcia (1874–1949), com ampla difusão no país nos anos 1970 a 1990.

O tratamento requintado e minucioso da superfície pictórica (Figura 8) , que é o quarto princípio a que referimos, remete à série sem título, de 1985. Naquela série, a característica distintiva era exatamente a manutenção das "formas sintéticas, construídas através de largas pinceladas" (Nicolaiewsky, 1999). A série (Figura 9) foi inspirada em algumas imagens (divulgadas em uma revista semanal) da obra do pintor inglês Howard Hodgkin (1932–2017). Conforme afirma o artista, essa apropriação foi de "alguns aspectos daquele trabalho [...] incorporando-os ao meu imaginário" (Nicolaiewsky, 1999). São obras com rigoroso enquadramento, com foco em formulações centrais que remetem às paisagens ou às naturezas-mortas, como explica o artista (Nicolaiewsky, 1999).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 9 · Alfredo Nicolaiewsky. Sem título, 1985. Tinta acrílica sobre papel montado em eucatex com moldura pintada, 53,7 x 73,7 cm. Fonte: Alfredo Nicolaiewsky.
Figura 10 · Alfredo Nicolaiewsky. Série Quarentena nº 19 — *Trilegal, Nossa!! ou Anjo*, 2020. 84,5 x 67,5 cm. Fonte: Alfredo Nicolaiewsky.

Se tudo está colocado do ponto de vista das questões e das técnicas, outros aspectos processuais são relevantes, tais como o recurso à apropriação como ponto de partida; o desenho rigoroso (e quase técnico) como base para a livre expansão das formas; a falsa rapidez das pinceladas em oposição a sua eficiência; e, não menos importante, a aparente contradição entre o requinte da fatura pictórica e a simplicidade do suporte sem base. Notável na série é a quase total ausência do desenho à mão livre (traço distintivo de sua obra), com excessão dos recortes irregulares (Figura 10). Outro aspecto a ser destacado é sobre a própria natureza da série: são pinturas de caráter acentuadamente geométrico, uma ênfase em um pensamento rigoroso de natureza gráfica, oriundo, talvez, da formação em arquitetura do artista. Mais outro aspecto a ser destacado é a ausência da narrativa. São pinturas plenas, que abandonam a narratividade que foi a ênfase de seu trabalho nos últimos 20 anos.

Esses tópicos demandariam uma abordagem cuidadosa e detalhada, impossível no momento, mas que dão a tônica de uma produção intensa e volumosa, desenvolvida em um curto espaço de tempo. São aspectos tratados pelo grupo de amigos, convocado pelo artista, para acompanhá-lo *pari passu* no processo, entre o mês de março até meados de agosto de 2020. Sobre isso, Tadeu Chiarelli (2020) escreveu que "Essa experiência [...] me fez atentar para algumas questões. A começar, me ensinou que o nervosismo que a arte de verdade provoca pode ser experimentado também enquanto ela se processa (isso quando ela for boa de verdade, quando diz a que veio desde os primeiros elementos que irão constitui-la)". Outro aspecto notável no processo, destacado por Maria Hirszman (2020), é o de que " Contrariamente ao usual silêncio do ateliê (normalmente os artistas preferem exibir suas obras quando já prontas ou encaminhadas), [A.N.] passou a enviar imagens desses trabalhos e conversar sobre eles [...] estimulando assim um diálogo e uma proximidade que mostra, na prática, como a cultura é algo coletivo". O processo está registrado em publicação intitulada *Alfredo em processo; Nicolaiewsky em quarentena* (Nicolaiewsky, 2020). Nas conversas desenvolvidas através do aplicativo *WhatsApp* e nos textos reflexivos enfeixados ao final do volume, questões como composição, cor, permanência do desenho, filiação estilística, suporte, motivações, referências formais, razões, dúvidas etc. são exaustivamente abordadas pelo artista e seu comentadores ao longo das mais de 400 páginas do volume.

Conclusões

A abordagem da produção de um artista sempre nos leva às perguntas de praxe, em busca das respostas às inquietações, principalmente àquelas dos analistas.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Frente ao que foi feito, interrogamos sobre suas razões, seus modos, seu processo, suas intenções e, inevitavelmente, sobre seus significados. Vem-nos à mente a afirmação peremptória de Paul Valéry, encerrando o assunto sobre o significado da obra de arte: "Portanto, se me interrogarem, se se inquietarem (como acontece, e às vezes intensamente) sobre o que eu 'quis dizer' em tal poema, respondo que não *quis* dizer, e sim *quis* fazer, e que foi a intenção de fazer que quis o que eu disse..." (Valéry, 1991). Se iniciamos citando Alfredo Nicolaiewsky, que afirma que no início do processo sabia "apenas que queria pintar [...]", não nos inquietemos e não busquemos os possíveis significados. Fiquemos às portas das interrogações, mas atentos a sua obra, ao seu processo poiético e aos seus comentários.

Agradecimentos

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS), à Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (PBSA — Acervo Artístico) e a Alfredo Nicolaiewsky pelo apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Chiarelli, Tadeu (2020). "A produção recente de Alfredo Nicolaiewsky ou a arte que dá nos nervos". Revista
Arte!Brasileiros, 25 de Julho 2020.
Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/opiniao/a-producao-recente-de-alfredo-nicolaiewsky-ou-a-arte-que-da-nos-nervos/

Hirszman, Maria (2020). "Tempos sombrios e férteis". Revista Arte!Brasileiros, 21 de dezembro de 2020.
Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/arte/livro/tempos-sombrios-e-ferteis-livros-na-pandemia/

Nicolaiewsky, Alfredo (organização) (2020). "Alfredo em processo; Nicolaiewsky em quarentena". Textos Blanca Brites, Eduardo Veras, Icléia Cattani, Joana Bosak, Kátia Pozzer, Marilice Corona, Marize Malta, Nara Amélia, Paula Ramos, Paulo Gomes, Tadeu Chiarelli. Santa Maria, RS: Ed. PPGART, 2020 (e-book). ISBN 978-65-88403-05-1, p. 10 e segts.
Disponível em: https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/740/2020/11/Alfredo-em-processo-Nicolaiewsky-em-quarentena.pdf

Nicolaiewsky, Alfredo (1999). "Desenhos e Pinturas". Porto Alegre: FUMPROARTE

Valéry, Paul (1991). "Variedades". São Paulo: Iluminuras

Nota biográfica

Paulo Gomes (Paulo César Ribeiro Gomes) é artista visual e professor na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) — Instituto de Artes (IA), lotado no Departamento de Artes Visuais (DAV), membro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) e coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (PBSA). Atua na linha de pesquisa de *Relações Sistêmicas da Arte* desenvolvendo pesquisas sobre Arte Contemporânea e História da Arte no Rio Grande do Sul. Coordena o Grupo de Pesquisa CAPES nº 548038 (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3547353698576447) e também desenvolve, vinculada à PBSA/Setor de Acervo Artístico, a Pesquisa nº 38643 (UFRGS) — *Artistas, Historiadores da Arte e Críticos: uma perspectiva da arte no Brasil a partir dos acervos artísticos e documentais (públicos e privados*).

ORCID: 0000-0003-4661-6882

E-mail: oluapgomes@gmail.com

Morada: Avenida Cauduro, 11/132 — Porto Alegre, RS, Brasil. Cep: 90.035-110.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Caminhos migrantes e fluxos dispersos na obra de Anna Maria Maiolino

Migrant paths and dispersed flows in Anna Maria Maiolino's work

RAIRA ROSENKJAR

AFILIAÇÃO: Máster Investigación y Creación en Arte Contemporáneo/Increarte, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Barrio Sarriena, s/n, 48940, Leioa, Vizcaya, España

Resumo: Pensando a arte como fio de elaboração dos embates linguísticos, o presente artigo busca articular as migrações que marcam a vida da artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino, com algumas das suas obras em diferentes momentos da sua trajetória. Percebe-se que há nas suas proposições a criação de um vocabulário próprio pertencente ao território híbrido, com isso, conclui-se que os caminhos nômades que levam ao identitário, são os mesmos que encontram a gestação de novas possibilidades de deslocamento.

Palavras chave: Anna Maria Maiolino / Migração / Linguagem / Arte.

Abstract: *Considering art as a thread of linguistic clashes's elaboration, the present article intends to understand the migrations that mark the Italian-Brazilian artist Anna Maria Maiolino's life, using some of her works in different moments of her trajectory. It can be noticed in her propositions the creation of a own vocabulary which belongs to the hybrid territory. From that, the conclusion is that the nomadic paths that lead to the emptiness are the same that find the gestations of new possibilities of displacement.*

Keywords: *Anna Maria Maiolino / Migration / Language / Art.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

Introdução

> *Quando me perguntam 'de onde você é' demoro a responder, pois precisaria folhear e ler todas as capas que envolvem o meu inconsciente. Respondo com uma curta inverdade, ou relato as andanças peregrinas de minha vida para me desculpar; e um mal-estar se estabelece de imediato.* (Maiolino, Anna Maria apud in Rolnik, 2001:1)

Em 1942, dois anos após a Itália fascista entrar na Segunda Guerra Mundial, nasce, no sul do país, Anna Maria Maiolino, décima e última filha. A guerra faz a família mudar-se a Bari onde se fala um dialeto próprio, resultado dos fluxos migratórios. Em 1954, Anna com 12 anos e a sua mãe deixam a Itália, indo ao encontro do pai e irmãos na Venezuela, o castelhano é sua segunda língua. Com 18 anos se muda para o Brasil onde se formará e integrará os principais movimentos artísticos do país.

Admitindo que o fluxo migratório impulsionado pela guerra marca a biografia da artista, supõe-se que em seu trabalho aponta caminhos formais para a estruturalização de novos territórios, resultantes da hibridização não identitária.

Sua condição estrangeira, vagueia, atenta, estranhando tudo. A angústia do não domínio da língua se converterá na busca pela criação de um novo vocabulário onde a arte costura o seu nomadismo, sempre entre mundos, nunca aderida a nenhum deles (Rolnik, 2009). Essa construção e desconstrução do ser social pela linguagem está presente, por exemplo, nas obras "Anna" (1967) e no seu livro de artista "E+U" (1971), ambas analisadas ao longo deste artigo.

Conforme caminha, a sua deriva se desdobra em obras que estabelecem embates corpo a corpo com as estruturas sociais e políticas. É o caso do vídeo "In Out (Antropofagia)" (1978), o filme em super 8 onde a boca aparece em foco; e "Entrevidas" (1981) a performance na qual a artista caminha vendada num campo minado de ovos encarnando o dito popular "pisar em ovos".

Provavelmente a constante instabilidade esteja na impossibilidade de filiar-se a um único território linguístico e/ou ao fato viver em momentos históricos onde a vida é ameaçada, como guerras e regimes ditatoriais, levarão a artista a afirmar que "tem vocação para os abismos" (Maiolino, Anna Maria apud in Herkenhoff, 2017:1), mas é nesse buraco, nesse vazio, que a criação do novo se dará, o abismo passa a ser elaborado e criado no gesto artístico, não sendo mais uma condição histórica ou natural. Intui-se, por consequência, que o constante movimento caminhante que constrói o seu corpo-língua, é linha de fuga às identidades fixas,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

identitárias, autoritárias e limitantes. Portanto, se pergunta: como a construção do movimento nômade é operada pela arte na obra de Anna Maria Maiolino?

De partida: o buraco

O buraco estava como fim, desde o início. "É o gesto agressivo e espontâneo do rasgo, que descobrirá o vazio, que será subitamente costurado, no arrependimento" (Maiolino, Anna Maria apud in Herkenhoff, 2017: 5), diz a artista sobre a sua obra.

Chegando ao Brasil no início da ditadura militar brasileira, Maiolino experimenta a xilogravura, que com seu gesto esculpe e cava uma matriz de madeira para, com isso, formar as imagens impressas entre sulcos e vales. No país, a técnica está intimamente relacionada ao cordel, poesia popular brasileira. A última obra de sua série chama-se "Anna" (1967)(Figura 1) que integra a exposição organizada por Hélio Oiticica, "Nova objetividade brasileira" no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Duas figuras brancas com apenas um buraco negro que intuímos ser a boca refletem uma para a outra a palavra Anna. Anna é um anagrama visual criado entre negativo e positivo, preto e branco, espaços vazios e preenchidos. Espaço de transmissão onde as letras vagueiam e são rebatidas, Anna é palíndromo, podendo ser lidas, acessado e organizado de trás para frente, de frente para trás. (Herkenhoff, 2017: 2)

Cartografando a si como ser substantivado, que ao nascer recebe um nome, se construindo como indivíduo social nesse espaço entre dois buracos no qual o signo (Anna) é lançado e pode ser desvendado como significado. Nesse contexto, pergunto: não seria a possibilidade de enunciação fundadora do sujeito (da sujeita, de sujeite), dando a ele a possibilidade de existir e ser reconhecido como tal? Para Maiolino, sim, por isso, a tentativa de construir um vocabulário pelo gesto artístico é a gestação de seu próprio corpo-língua, um corpo marcado como diferente que através dessa ferida se abre para as contaminações com territórios heterogêneos.

Perfurando o estável com seu novo léxico, abrindo-se para o abismo, esburaqueia com vivacidade o terreno até a palavra ser estranhada. Somos, com Anna, estrangeiros, sujeitos, sujeitas, sujeites desterritorializados, que se desintegram, para logo, constituirmos o surgimento de outra forma, deslizante, inacabada.

Em "Paixão segundo G.H", Clarice Lispector nos apresenta uma personagem, cujo nome próprio nunca é dito, que como na gravura "Anna" se equilibra entre o marco do sujeito e do pré-sujeito:

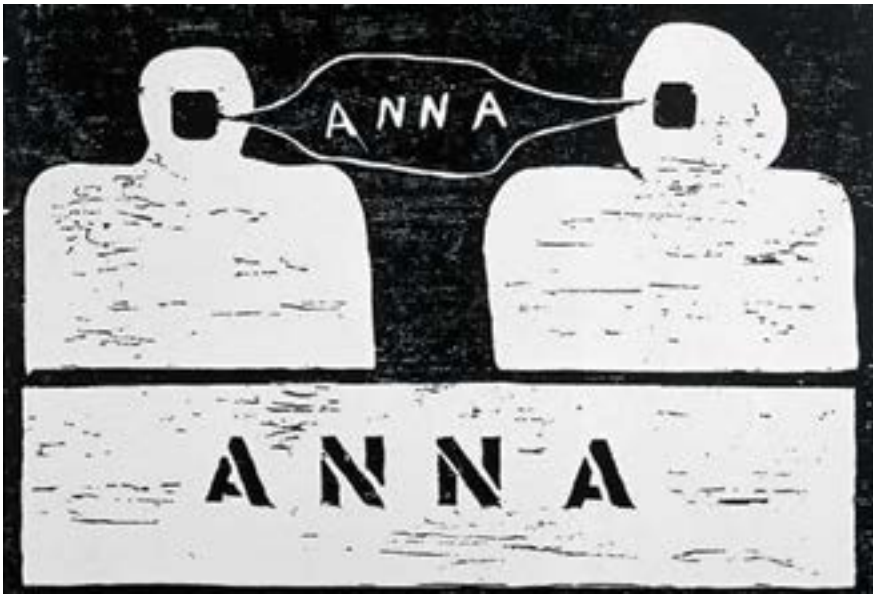


Figura 1 · Anna Mario Maiolino, Anna, 1967. Xilogravura em preto e branco. Coleção Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, MOCA. Fonte: https://www.artsy.net/artwork/anna-maria-maiolino-anna-1

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ter o que nunca tive: apenas duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar.* (Lispector, 2009:10)

Ao perder a estrutura que nos assegura a estabilidade a partir da experiência brutal da realidade indizível, o movimento nômade inicia-se, assim, as proposições de Anna Maria Maiolino são convites para a peregrinação. De acordo com Daniel Lins (2016: 50), o nômade percebe a parada como vírgula, por mais que desse movimento de pausa possa erupcionar afetos, o nômade segue, caminhante, por ele e, a partir dele, todos os fluxos encontram direções. É a insinuação ao caos e a tentativa de criar silhuetas na vida, sendo o desejo de organizar-se e de ser primeira zona sensível, primeira zona de experiência.

Outro desequilíbrio, uma nova condição se desdobra. Em 1968, o seu então atual marido Rubens Gerchman recebe um prêmio e o casal se muda para Nova York, o Brasil vive anos duros de ditadura. Num terceiro país, Maiolino, mãe, se afasta da sua própria profissão como artista, cabe-lhe os cuidados do lar que possibilitam o desenvolvimento profissional e acesso ao público pelo outro, cabe-lhe a busca por uma forma possível de produção nessa nova realidade.

"Entre pausas" (1969) e "Mapas Mentais" (1971) são criadas entre os afazeres domésticos, entendendo a poesia como gesto fundador. Mapeando o ambiente privado, esse espaço no qual nos recolhemos para criar e que simultaneamente se converte em prisão, seja a prisão à casa ou a prisão ao ainda mais íntimo, ao corpo, marcado pela sua própria efemeridade, pela morte que se desencadeia, pelo gênero que desenha as possibilidades de espaços e ações sociais, e por fim, pelo subjetivo, pelas vivências comuns, sentidas, vividas e elaboradoras através do caleidoscópio único de cada ser.

Posteriormente, no seu livro de artista E + U (1971), a investigação da língua na constituição do sujeito se desdobra. A palavra é objeto, situada no espaço e tempo, que se alarga ou se estreita em pausas e ritmos no suporte do livro, o antes substantivo Anna é substituído pelo pronome. A operação linguística de dissecar o EU em E + U, impossibilita que a palavra seja lida em unidade, a leitura é interrompida na sua linearidade, o significante perde sua orientação inicial e finalidade comunicativa. Quem é o eu dissecado que se refere Maiolino? Seria ela o seu próprio eu ou o eu em questão é o leitor? Esse eu, na possibilidade de ser transmissor e receptor se multiplica, não existe mais um eu individual, mas sim um eu cúmplice situado no nós. Paulo Herkenhoff, sobre a descoordenação produzida pelo livro atenta ao ato da tradução: "E + U é um balbucio do sujeito,

que permite uma operação translinguística de sucessivas traduções: "eu" passaria para o alemão Ich e daí, via Freud, retornaria ao Português como ego. Para além do mero espaço epistemológico referenciado, isso faz do livro de Maiolino uma energia viva do sentido." (2017:7)

De volta ao Estado brasileiro em 1971 com seus dois filhos, reafirma o compromisso enquanto artista e diz estar obcecada com o seu papel como mulher (Herkenhoff, 2017: 2). Talvez, o desabamento das línguas que estão presentes na materialidade dos seus fluxos migrantes, apontem para o próprio desabamento do gênero, buscando novas possibilidades de engendramento dos signos e, consequentemente, significantes, talvez, a fragilidade dessa nova língua seja a resposta formal para as estruturas fixas. Ou seja, a busca por estruturas de comunicação precárias, mutáveis, estrangeiras, é o preparo nutritivo de possibilidades mais vibrantes de existências, libertando a vida onde ela está presa, e a regurgitação da própria impossibilidade de permanência e pertencimento.

On the road again!

Assim, tudo é possível.
Desajeitada levanto-me e enfio sem querer os sapatos trocados.
Pé esquerdo no sapato direito e pé direito no esquerdo.
Perambulo pela casa à vista das pontas dos pés bifurcados que apontam as laterais.
Sinto-me renovada e desço a escada.
Atravesso a soleira da porta.
Estou na estrada.
(MAIOLINO, Anna Maria, apud in Lins, 2016:27)

1.1 Outro buraco

Múltiplos buracos preenchem a tela, se movem, dentes, línguas, úmidos. A boca por onde sai a linguagem é a mesma que em "In Out (Antropofagia)"(1973) (Figura 2), se abre para receber a matéria. Mastiga, lambe, chupa, transforma, engole, a conduz pelos caminhos internos, o processo segue até culminar em outro buraco, o ânus, onde esta será defecada, devolvida, disforme, ao externo. Segundo Daniel Lins (2016: 75), esse processo alquímico de digestão, de transformação, onde a inteligência do corpo assimila o que lhe dará energia e devolve ao ciclo vital o excesso, é marca do trabalho de Anna Maria Maiolino, a sua forma está sempre relacionada com o que se passa no entre dentro e fora. É o redescobrimento do corpo como lugar onde se desenvolve o conhecimento. O conhecimento a partir buracos, do vazio que carrega em si a possibilidade da prenhez (Herkenhoff, 2017:7), que se dá pelo contato, pela incorporação de

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 2 · Anna Maria Maiolino, In-Out (Antropofagia) Série "Fotopoemação", 1973, fotografia analógica em branco e preto, 25x 38cm (cada), tiragem de 5. Col. particular. Foto: Max Nauenberg.
Figura 3 · Anna Maria Maiolino, Entrevidas, Série "Fotopoemação", 1981, fotografia analógica em preto e branco, 105x64,5 cm (cada) , tiragem de 3, col. Eliane e Álvaro Pereira Novis. Foto: Henri Virgil Sthal

outros corpos, um conhecimento pelo estômago, intestino e vísceras, do escuro onde a vista não alcança.

De uma das bocas sai e são sugados fios negros, brancos e vermelhos, criando uma conexão invisível com a obra "baba antropofágica" (1973) de Lygia Clark criada no mesmo ano. O movimento outorgava o termo cunhado por Oswald de Andrade em seu "Manifesto Antropofágico" (1928), dando-lhe outra roupagem. Suely Rolnik define a atropofagia como: "forma de produção e cultura em tudo distante da lógica identitária" (2009: 3), que na sua negativa busca a metáfora do canibalismo e a hibridização como fim. E completa:

> *(...) a Antropofagia no seu sentido ético consiste em outorgar-se a liberdade de criar sentido para as mutações da sensibilidade provocadas pela presença viva do outro, mutações invisíveis mas não menos reais. Ora, ser sensível a tais mutações implica desaderir das formas vigentes, mas sobretudo ultrapassar o limiar do visível em direção ao invisível, onde pulsam as ondas da presença viva do outro a tensionar o mapa de representações vigente. É em torno da expressão artística destas mutações e da sua reverberação nas subjetividades que respiram o mesmo ar do tempo que tais produções vão abrindo possíveis na existência individual e coletiva.* (Rolnik, Suely, 2001:4)

Buscando construir uma linguagem autônoma num país colonizado. Antes da boca se movimentar ela está lacrada com esparadrapos, uma alusão à censura imposta pela ditadura, a concretude da impossibilidade da articulação dos fluxos vitais e discursivos. A boca que aprendeu a língua, ameaçada, se ata, a boca que aprendeu a língua é obrigada a criar-se novamente frente ao regime totalitário.

Em uma das bocas um ovo a bloqueia, a imagem reafirma a ligação dita acima entre os buracos extremos do corpo (boca e ânus). O ovo é matéria expurgada que carrega na sua simbologia da criação do mundo, afinal, quem nasceu primeiro: o ovo ou a galinha? O ovo, matéria viscosa, lânguida, que se estrutura como corpo sólido pela frágil camada que o limita, oval, não é possível marcar o seu início nem o seu fim. O ovo, o embrião que carrega a potencialidade do novo ser, que por fim pode significar o nascimento, passado, de tudo que vive e viverá.

O ovo se repete como uma alegoria fantasmagórica, como metáfora e matéria, em várias das obras da artista. Em "Entrevidas" (1981)(Figura 3), Maiolino caminha descalça num campo minado de ovos, a ditadura brasileira entra nos seus últimos anos (1964 — 1981). A delicadeza do possível "pisar em ovos", matando as futuras possibilidades de vida. Ao mesmo tempo, são os pés caminhantes que abrem o caminho e desvendam o território, o pé que ameaça o ovo e por consequência a vida, quando dá os seus passos, é o mesmo que no seu movimento agrega outros significados para o ovo, e por consequência para a vida.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Este é um deslocamento pelo campo pré-verbal, onde o silêncio se instaura e a palavra, a boca, somem abrindo espaço para o que veio antes de si, o ovo. Reperformando a experiência do nascer, um nascer ativo, constante como posição ética que se constitui a cada novo passo. (Herkenhoff:11)

O corpo feminino, migrante, estranho no corpo social que em 1967 inicia a sua busca através da compreensão da linguagem, se formando enquanto artista num Brasil que vive os seus primeiros anos de ditadura, e vê as liberdades diminuindo conforme aumento da violência autoritária, que cria para si um corpo língua, um vocabulário próprio, uma boca. Encontra, por fim, o pé, os passos, caminha em ação.

Nesse momento, ao encontrar o gesto performático, a obra saí da moldura bidimensional, encarnando no seu próprio marco a fragilidade do fluxo da vida, onde diversos atores participam como agentes de afetos do gesto e no gesto no momento da sua ação. Não há mais uma subjetividade única, mas sim, várias convocados em uníssono e dissonantes para comporem a caminhada, para "pisarem em ovos".

Conclusão

Retomando o início, primeiro: o buraco. Ao longo da escritura o buraco que apresentei como ponto de partida era a imagem das zonas de conflito que empurram as pessoas para seus fluxos migratórios pela impossibilidade de seguir no mesmo território, esse primeiro movimento se desdobrar continuamente em outras desestruturações aprofundando o primeiro buraco ou cavando outros.

Nessa desterritorialização forçada, onde as identidades relacionadas com o lugar originário perdem seu valor, a língua estrangeira é um marco social importante de diferença e inadequação. Dito isso, pode-se encontrar na obra de Anna Maria Maiolino caminhos para a construção de um vocabulário próprio, seja como ato artístico, seja como ato verbal na construção do indivíduo social, como era intuído. Comprova-se a função da arte como fio de elaboração do próprio ser, de seu território e das relações operadas nesse entremeio.

Aos poucos, conforme peregrinava na construção deste texto o buraco externo, alheio, onde o sujeito se formava na enunciação, como era o caso da gravura Anna, passa a ser incorporado em primeira pessoa. É a própria boca com seu poder de enunciar, ilustrada pelo filme "In Out (Antropofagia)". Notamos uma mudança de qualidade importante: não mais se pensa a própria constituição passiva, dissecando-se enquanto substantivo ou pronome para entender o próprio funcionamento, agora, o discurso é encarnado por uma boca que atreve-se a abrir, fechar, mastigar, emitir sons, engolir e expelir.

Para além dos resultados iniciais esperados, é interessante perceber como as obras ganham movimento e tridimensionalidade no decorrer da narrativa. Iniciamos com um gravura (Anna, 1967) bidimensional, a imagem plasmada de um susto, de duas bocas e do ser substantivado; passamos pelo livro da artista E + U (1971), o agora pronome ganha mais espaço para perambular; em "In Out (Antropofagia)" (1978) o filme agrega a qualidade formal da ação ininterrupta.

Por fim, terminamos com a performance "Entrevidas" (1981) onde a boca saí do plano focal e o caminho que sempre esteve presente é materializado por pés que andam em um campo minados de ovos. O discurso passa a ser o silêncio do gesto, a estrutura formal performática é porosa as composições coletivas que transformam a experiência, o movimento é construído por diversos corpos que estão presentes no dia de sua ação.

Outra possível associação a ser feita é a relação ao ganho de mobilidade nas obras e o avanço histórico do regime militar brasileiro, considerando que a primeira obra analisada é de inícios da ditadura e a última de seus últimos anos. Com isso, a curadoria feita neste texto relaciona a retomada do próprio corpo-sujeito-discurso e sua possibilidade de movimentar-se com mais liberdade.

Agradecimentos

O presente texto foi criado em diálogo com as discussões fomentadas pelo grupo de investigação Prekariart: estudo multidisciplinar sobre a arte precária e artistas contemporâneos, consolidado na Universidad del País Vasco. Agradece-se, principalmente, as colaborações da Doutora Concepción Elorza e do Doutor Arturo Cancio.

Referências

Barros, Roberta. (2016). *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro, Relacionarte

Deleuze, Gilles; GUATARRI, Félix. (2012) *Mil Platôs*. Trad. Rolnik, Suely. São Paulo: Editora 34, V. 4

Herkenhoff, Paulo. (2017). *A Trajetória de Maiolino: uma negociação de diferenças*. Disponível em: <https://annamariamaiolino.com/> acesso em: 01/01/2020.

Lins, Daniel. (2016) *A pele de Anna*. São Paulo: Cosac Naify,

Lispector, Clarice. (2009) *Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco.

Rolnik, Suely. (2001). *Florações da realidade*. Disponível <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Floracoes.pdf > acesso em: 12/02/2021.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Notas biográficas

Raíra Rosenkjar é mestranda no Master em Investigação e Criação em Arte (INCREARTE) na Faculdade do País Vasco (UPV/EHU). Integrando o grupo de investigação em arte e precariedade (PREKARIARTE). Tem principal interesse em artes vivas, com ênfase nas artes performáticas e crítica feminista.

Email: rlacroix001@ikasle.ehu.eus

Morada: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Campus de Bizkaia, Barrio Sarriena, s/n, Leioa, Vizcaya, España.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

El activismo serigráfico de Alonso Gil a través de la moda como mecanismo de desarrollo social en la causa saharaui

The silkscreen activism of Alonso Gil through fashion as a mechanism for social development in the Saharawi cause

RAMON BLANCO-BARRERA* & MARIA DEL MAR GARCIA-JIMENEZ**

*AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Calle Laraña 3 con Código Postal 41003, Sevilla, Andalucía, España

**AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Calle Laraña 3 con Código Postal 41003, Sevilla, Andalucía, España

Resumen: Este trabajo estudia uno de los ejemplos más representativos del impacto en términos de activismo y rentabilidad en la moda a partir del carácter serigráfico y *performático* de la obra de Alonso Gil (Badajoz, 1966-), en referencia a la causa saharaui. El objetivo principal de esta investigación persigue la puesta en valor del hecho artístico como un proceso colaborativo para la reflexión y la resolución de conflictos, facilitando la relación entre participación, justicia social y particularidad del entorno. En conclusión, la visión del arte y de la moda que redefine Gil nos demuestra un proceso de cambio real que nos sirve como guía para la resolución de otros conflictos sociopolíticos universales.

Palabras clave: Alonso Gil / Sahara Occidental / activismo / serigrafía / moda.

Abstract: *This work studies one of the most representative examples of the impact of activism and profitability in fashion based on the silkscreen and performative nature of the work by Alonso Gil (Badajoz, 1966-), related to the Sahrawi cause. The main objective of this research is to enhance the value of artistic fact as a collaborative process for reflection and conflict resolution. In turn, this facilitates the relationship between participation, social justice and particularity of the environment. In conclusion, the vision of art and fashion that Gil redefines shows us a process of real change that serves as a guide for the resolution of other universal sociopolitical conflicts.*

Keywords: *Alonso Gil / Western Sahara / activism / silkscreen / fashion.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introducción

El discurso mediático en relación a la vigencia del conflicto del Sahara Occidental suele centrar su foco informativo en dos aspectos fundamentales: por un lado, en las áreas más problemáticas de las relaciones entre Marruecos y Mauritania con el movimiento de liberación nacional del Sahara Occidental, conocido como Frente Polisario, por la soberanía de la excolonia española; y por otro, en las condiciones de vida en unos campamentos de refugiados rudimentarios y desprovistos de algunos servicios que cubran necesidades básicas, en los que gran parte de la población reside desde que fue expulsada del Sahara Occidental en 1975 por el régimen alauita. La dureza de las condiciones climáticas extremas que presenta la ubicación de los asentamientos en "plena *hamada* argelina" (ACNUR, 2020), arrastra a los desplazados hacia una precariedad vital de tal calibre que precisan de redes de solidaridad internacionales para subsistir. Serán las complejas resoluciones del marco político y la dependencia a la ayuda humanitaria aludidas, las fuerzas motrices encargadas de impulsar acciones activistas encauzadas a promover el desarrollo y bienestar del pueblo saharaui. Cabe señalar la incuestionable facultad de adaptación de la población, como se evidencia en la organización de "estructuras políticas, económicas y sociales con una configuración administrativa específica" (Grande y Ruíz, 2016).

Dentro de este contexto, durante la edición del año 2008 de los Encuentros Internacionales de Arte y Derechos Humanos del Sahara Occidental, *ARTifariti,* el artista multidisciplinar extremeño Alonso Gil (1966-) organiza un taller formativo de serigrafía textil denominado ¡A *pintarropa!* (Figura 1) en el campamento de refugiados saharauis de Tinduf (Argelia). Los primeros talleres logran apuntalar sus estrategias y trazar una hoja de ruta integral que genera e implementa la marca de moda *Sahara Libre Wear*. La experiencia, en sí, expone un claro ejemplo del impacto, poder transformador y durabilidad de una propuesta activa conectada de marea certera con la problemática contextual que se aspira resolver. Conjuntamente, se manifiesta que tácticas creativas como las de Gil, al contar con libertad para experimentar, así como con un ideario comprometido, se transforman en otras más orgánicas que estimulan la cultura productiva de los participantes, extendiéndose desde las ideas iniciales hasta los modos de elaboración y planificación general de las campañas de difusión. De esta manera, los participantes hallan un método sistemático de comprender y moldear la práctica artística en un trabajo diario, esto es, en su profesión. Igualmente, la deriva que toma el proyecto modula una llamada de atención soterrada por parte de unos actores movilizados conscientemente en oposición a las apreciaciones dominantes sobre los estilos de vida *precarios*, a la vez que proponen a *Sahara Libre Wear* como parte de la solución.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Desfile de moda con los resultados de los trabajos realizados durante el taller de estampación serigráfica *¡A pintarropa!*, dirigido por Alonso Gil. 2008. Tifariti, Territorios Liberados del Sahara Occidental. Fuente: http://www.alonsogil.com/obra/a-pintarropa/

Figura 2 · Vista general del campamento de refugiados de Boujdour en Tinduf, en el sur de Argelia, en marzo de 2016. Fuente: https://www.acnur.org/noticias/historia/2020/9/5f4e85774/refugiados-saharauis-en-confinamiento-por-covid-19-se-ven-afectado-por.html

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2. Un breve estado de la cuestión sobre la problemática saharaui

El Sahara Occidental es una región desértica e inhóspita situada al noroeste de África, caracterizada por escasez de precipitaciones, altas temperaturas medias y un paisaje determinado por desiertos monótonos de piedra, grava y pedregal, sal y arena. Los 45 años de vigencia del conflicto que enfrenta al frente común constituido por las fuerzas armadas de Marruecos y Mauritania contra el Frente Polisario por la soberanía de este desértico enclave, exterioriza a una extensión de tiempo considerable para la no resolución de una problemática de esta particularidad. Sus orígenes quedan atados al inicial incumplimiento de la descolonización completa por parte de España, y las disputas de Argelia y Marruecos que acompañaron a la independencia por las fronteras saharianas (Grande y Ruíz, 2016). No será hasta la muerte del dictador español Francisco Franco, a finales de 1975, el momento en que España abandona el Sahara de manera poco honorable, exponiéndose el conflicto ante una sorprendida comunidad internacional (Boukhari, 2004:2).

Tras una década de guerra, comienzan las negociaciones de paz entre el Frente Polisario y Marruecos, que dan lugar a un alto el fuego recogido en el Plan de Arreglo (1988), el cual entra en vigor en 1991. En el mismo se estipula la realización de un referéndum de autodeterminación que nunca se llegó a celebrar a razón de los vetos y trabas interpuestas por Marruecos desde entonces (Grande y Ruíz, 2016). Los designados Plan Baker I (2001) y Plan Baker II (2003) "propugnan una autonomía de manera provisional bajo el gobierno marroquí, tras lo cual se realizaría el referéndum, pero no consiguieron avances significativos en la resolución del conflicto y desde esta fecha las posiciones se mantienen prácticamente inamovibles" (Grande y Ruíz, 2016). En lo tocante al papel de la sociedad civil en el conflicto, así como en la posterior cimentación y actual situación de los campamentos de refugiados en Tinduf (Argelia) (Figura 2), Grande y Ruíz (2016) señalan:

> *La población asentada en estos territorios se opuso frontalmente a estos Acuerdos y el Frente Polisario, reconocido como representante oficial del pueblo saharaui, proclama poco después la República Árabe Saharaui Democrática (RADS), iniciándose un conflicto armado. Coincidiendo con el conflicto armado se produce un importante desplazamiento de la población saharaui hacia Argelia, ubicándose unas 125.000 personas en los campamentos de refugiados en Argelia, mientras otra parte de la población se quedó en la zona ocupada por Marruecos. En la actualidad en los campamentos de refugiados ubicados en la denominada hammada argelina de Tinduf sobreviven unos 200.000 saharauis, que dependen para su supervivencia de la ayuda internacional que le prestan organismos internacionales [...].*

3. De vuelta a los fundamentos: el *artivismo* de Alonso Gil

Alonso Gil nace en Badajoz (España) y estudia Bellas Artes en la Universidad de Sevilla, ciudad en la que actualmente reside y trabaja. Este artista concibe el hecho artístico como un método colaborativo de resolución de conflictos que no soslaya el entorno comunitario, las raíces participativas y la justicia social. Conforme al mismo "produce una obra que se desarrolla en un espacio donde el mito y el cuento, la realidad y la experiencia, se entremezclan" (Gil, 2021). De ahí, que el valor de su obra radique en brindarnos nuevas perspectivas y maneras de visualizar los problemas de nuestro mundo desde las plataformas de difusión ofrecidas por las esferas institucionales; pero también por los espacios públicos, esos entornos del que formamos parte, en los que operamos y que determina nuestras acciones. Ha colaborado con algunas publicaciones como artista y redactor y desde 2002 hasta la actualidad realiza proyectos de arte público como integrante del Colectivo Cambalache (Gil, 2021). Alguien que se ha hecho a sí mismo, aunque creciendo siempre en función de lo que iba encontrando a su alrededor, aumentando progresivamente los límites del arte hacia un entorno plural que abraza nuevas concepciones y paradigmas (Blazwick, 2006: 5).

Su práctica multidisciplinar usa el poder creativo del arte para conmover a una audiencia a la que proporciona una vía de conocimiento emocionalmente abierta y enfocada al cambio social, y en particular, en gran parte de su obra, en pro hacia el colectivo desfavorecido que nos ocupa, el pueblo saharaui. De alguna manera, "el observador participa al tomar una postura ante los proyectos y las denuncias o desafíos que significan" (Huancas, 2020: 681). Gil se muestra como un artista cercano, tolerante, propositivo y resolutivo. Empatiza y se solidariza de los problemas ajenos, sin importarle la lejanía geográfica de éstos. Se siente corresponsable y actúa en consecuencia, sin cortapisas ni censuras, ni hacia su arte ni hacia las personas con las que participa. Consigue de esta forma un impacto social e incluso económico directo en aquellos lugares en los que interviene. A este propósito, sus proyectos de vídeo y sobre todo serigráficos exponen un claro ejemplo del impacto, poder transformador y durabilidad de distintos tipos de propuestas artísticas relacionadas de manera certera con la causa saharaui, como el proyecto de moda que exponemos en este trabajo y el cual analizamos y reflexionamos a continuación. Su arte se trasviste de activismo, dando lugar a una práctica más que afianzada en el *artivismo*.

4. Conexiones ingeniosas: Gil y la moda necesaria. Resultados

No cabe duda de que la continua inestabilidad sociopolítica de la zona es una problemática ineludible. La falta de oportunidades que estimula el desarrollo económico sufrida por la colectividad saharaui concreta una de las

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · El artista Alonso Gil trabajando durante el taller de estampación serigráfica *¡A pintarropa!*. 2008. Tifariti, Territorios Liberados del Sahara Occidental. Fuente: http://www.alonsogil.com/obra/a-pintarropa/

facetas más crítica de la perspectiva capitalista global de hoy en día, con graves implicaciones para esta sociedad en su conjunto. Recordemos que la solidaridad incorpora una compresión amplificada de las labores sociales, culturales o sanitarias que posibilitan, por medio del apoyo personal y material de unos, la construcción de estructuras de supervivencia y desarrollo de otros. Esto, a su vez, requiere de un compromiso personal por todas las partes que, una vez cubiertas las necesidades básicas, debe dar lugar a un nuevo modelo de autofinanciación. Y este punto establece, precisamente, el mayor logro del proyecto serigráfico desplegado por Gil: ¡A *pintarropa!* (Figura 3). Este redefine positivamente las interpretaciones ambivalentes en lo relativo a las conexiones entre la moda y el activismo artístico, para, en última instancia, fraguar una mutación de la fórmula económica precedente al mismo.

A primera vista podría considerarse que, en la trama tejida por la situación en los campamentos de refugiados de larga duración en el desierto de piedra argelino, el taller se asemeja a un mapeo tentativo sobre el interés de una comunidad *alternativa* interesada en formar parte activa del desarrollo de su economía, por mediación de algunos rasgos de su identidad. Pero, apuntalado en el activismo artístico, todas las etapas que comprenden en este taller, desde el diseño de la vestimenta hasta el pase de modelos con los resultados finales, ponen de manifiesto su idoneidad a modo de dispositivo de cambio y "vehículo de comunicación con el mundo donde plasmar los deseos a través de mensajes, siglas, y consignas para afirmar un Sahara libre" (Gil, 2008). De modo que, con su participación, la sociedad civil saharaui quebranta cualquier posibilidad de transigir. En su lugar, y sobre la base de las potencialidades de su estilo de vida, crea nuevos espacios independientes en los que experimentar aspectos innovadores de la acción mercantil y la participación política. Pero, también, es capaz de responder al complejo interrogante que reta a una sociedad intrínsecamente estructurada en la existencia de refugiados a abordar, de forma excepcional, la terrible situación que supone décadas de guerra y traumas.

A la luz de la globalización, las reacciones del colectivo saharaui comprometido con un cambio de paradigma socioeconómico advierten al desarrollo tecnológico e Internet como fundamentos indispensables para la innovación social y los géneros de mercados cada vez menos alternativos. Lo que nos lleva a decir que una conquista perspicaz ha sido la organización y puesta en marcha de un blog digital nombrado en equivalencia a la marca de ropa ya afianzada, *Sahara Libre Wear* (2014). En el mismo se brinda información sobre una industria textil, basada, como hemos registrado, en los estilos de vida saharaui, y encaminada a las nociones digitales e idealizadas de carrera profesional y

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

progreso. Por consiguiente, los actuales avances tecnológicos contemporáneos posibilitan lecturas discrecionales acerca del desarrollo y alcance de un proyecto que se emancipa de las convenciones, superando interpretaciones polarizadas o estereotipadas tipo *ricos* y *pobres*.

Conclusiones

¡A pintarropa! pone de manifiesto una vez más la ambivalencia del activismo artístico al ser esgrimido por terceros, en este caso el colectivo de desplazados saharauis, como una declaración de desarrollo, resistencia y libertad. Conjuntamente, evoluciona en actividad textil duradera y consolidada que dispensa mejores condiciones de vida a los diseñadores y productores. En su conjunto, relaciona al *artivismo* comprometido de Gil con el bienestar, la capacidad de comunicación, la autoestima y la justicia social de una sociedad civil forzosamente involucrada en el imperecedero conflicto del Sahara Occidental.

De este modo, este artista reconceptualiza el arte y la moda a través de la serigrafía colectiva, otorgándole un sentido más amplio que profundiza indudablemente en la transformación y desarrollo de este pueblo, traspasando sus fronteras e internacionalizando una identidad propia no reconocida aún en forma de estado autónomo por la Organización de las Naciones Unidas. Con este proyecto, por tanto, Gil traza un mecanismo de desarrollo social, real, sostenible, reintegrador y revitalizador que confiere un nuevo ímpetu en la vida de sus participantes y que, además, lo ofrece al mundo en forma de guía de trabajo *artivístico* que puede expandirse hacia otras problemáticas diferentes. O sea, sirviendo a otros artistas como modelo de trabajo y espejo en el que mirarse para la resolución de otros conflictos sociopolíticos de manera universal.

Agradecimientos

A la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado (AUIP) y a la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía, como patrocinadores del Programa de Becas de Movilidad Académica de la AUIP, por la beca otorgada a uno de los autores de este trabajo, destinada a desarrollar, entre otras actividades, esta investigación.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

ACNUR (2020) "Refugiados saharauis: 45 años viviendo en campamentos de Argelia." *UNHCR ACNUR* [Consult. 2021-01-26] Disponible en URL: https://eacnur.org/es/actualidad/noticias/emergencias/refugiados-saharauis-campamentos-tinduf

Blazwick, Iwona (2006) "Documents of Contemporary Art". En Bishop, Claire (Ed.), *Participation*. Londres: Ed. Whitechapel.

Boukhari, Anmed (2004) "Las dimensiones internacionales del conflicto del Sahara Occidental y sus repercusiones para una alternativa marroquí." *Documento de trabajo (DT)* (16): 1-18. [Consult. 2021-01-26] Disponible en URL: http://biblioteca.ribei.org/668/1/DT-016-2004-E.pdf

Gil, Alonso (2008) "¡A pintarropa!" *Alonso Gil* [Consult. 2021-01-26] Disponible en URL: http://www.alonsogil.com/obra/a-pintarropa/

Gil, Alonso (2021) "Biografía." *Alonso Gil* [Consult. 2021-02-11] Disponible en URL: http://www.alonsogil.com/biografia-2/

Grande Gascón, María Luisa y Ruíz Seisdedos, Susana (2016) "Análisis del conflicto saharaui desde una perspectiva de género." *Index de Enfermería, 25*(3): 185-189 [Consult. 2021-01-26] Disponible en URL: http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-12962016000200013&lng=es&tlng=es

Huancas Ayala, Judith Angélica (2020) "La interacción individuo-sociedad en los proyectos conceptuales de la artista peruana Teresa Burga." En Queiroz, João Paulo (Ed.), *De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: Atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1479 pp. ISBN: 978-989-8944-14-6 [Consult. 2021-02-11] Disponible en URL: http://cso.belasartes.ulisboa.pt/ACTAS_CSO2020.pdf

Sahara Libre Wear (2014) "Sahara Libre. Made in Western Sahara." *Sahara Libre Wear* [Consult. 2021-02-11] Disponible en URL: http://saharalibrewear.blogspot.com/

Notas biográficas

RAMON BLANCO-BARRERA es artista visual y profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Doctor en Arte y Patrimonio por la Universidad de Sevilla, miembro del grupo de investigación Arte Plástico, Secuencial, Experimental de Estampación y Nuevas Tecnologías. Teoría y Praxis (HUM337). Sus principales líneas de investigación son Arte y Cambio Social, Idea Artística y Política Social, Cultura Digital y Arte como Vía de Conocimiento, entre muchas otras.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6531-6362

Email: rbb@us.es

Dirección: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Calle Laraña 3, 41003, Sevilla, España

MARIA DEL MAR GARCIA-JIMENEZ es artista visual y profesora de dibujo. Doctora en Arte y Patrimonio por la Universidad de Sevilla, miembro del grupo de investigación Laboratorio Arte, Ciencia, Tecnología y Sociedad (HUM1045). Sus principales líneas de investigación se centran en las posibilidades de las hibridaciones entre las Artes Contemporáneas, los *Media* y las Nuevas Tecnologías, así como en sus implicaciones sociopolíticas y culturales.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0652-5417

Email: mgarcia35@us.es

Morada: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Calle Laraña 3, 41003, Sevilla, España

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Por una reflexión social: el poder de lo gráfico y lo reivindicativo en las (video)construcciones performáticas e instalativas de Manuel Casellas

For a social reflection: the power of the graphic and activism in the performative and installative (video)constructions of Manuel Casellas

RAMON BLANCO-BARRERA

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Calle Laraña 3 con Código Postal 41003, Sevilla, Andalucía, España

Resumen: La presente investigación analiza las pujantes capacidades gráficas y reivindicativas de la obra del artista sevillano Manuel Casellas. A través de las (video)construcciones performáticas e instalativas de este artista, este trabajo asume el objetivo de presentar un claro ejemplo de cómo el dibujo puede hacerse escultura, *tridimensionalizándose* hacia una reflexión de calado sobre lo social. Obras como *A fuego* (2012) y *Sistemas ED.1* (2014) o exposiciones como *A la deriva* (2018), invitan al público a participar de la imagen sin acabar indiferente.

Palabras clave: Manuel Casellas / gráfico / reivindicativo / video / sociedad.

Abstract: *This research analyzes the powerful graphic and activism of the artwork by the Sevillian artist Manuel Casellas. Through the performative and installative (video)constructions of this artist, this work assumes the objective of presenting a clear example of how drawing can become sculpture, three-dimensionalizing towards a deep reflection on the social. Works such as A fuego (2012) and Sistemas ED.1 (2014) or exhibitions such as A la deriva (2018), invite the public to participate in the image without ending up indifferent.*

Keywords: *Manuel Casellas / graphic / activism / video / society.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introducción

Desde que naciera en un humilde barrio sevillano en 1979, Manuel Casellas siempre se ha mostrado inquieto y participativo, a su manera, de lo que le iba aconteciendo a su alrededor. Pronto, estas inquietudes por autodescubrirse, pero también por lo que había a su alrededor, le llevaron a escoger el camino de lo sensible y, a veces, de lo diferente. Por lo que después de los estudios básicos, decidió emprenderse en unos estudios de la Escuela de Arte de Sevilla que le abrirían posteriormente la puerta a licenciarse en Bellas Artes por la universidad de su misma ciudad. Cabe destacar que nunca pasó desapercibido, o más bien podríamos decir que fueron sus ideas, sus reflexiones y sus actitudes las que hacían que Manuel fuese entendido como alguien trascendente.

Son muchas las anécdotas y testimonios de su paso por los estudios superiores, pero quizás sea mejor reservarlas para otra ocasión. Sin dudarlo, Manuel no dejó escapar una sola oportunidad para explorar nuevas concepciones y visiones mentales, encauzándole a traspasar sin miedo las fronteras geográficas de su ya pequeño escenario local. En un primer momento, residió en Bilbao y su periferia alrededor de un año, para pasar a la postre a vivir en Milán otro año y después en Rosario (Argentina) otra buena temporada. No entraremos en los demás viajes y experiencias que, sin duda, contribuyeron, en mayor o menor medida, con su evolución ascendente tanto en lo artístico como en lo personal, pues no acabaríamos, pero sí que es necesario señalar que gracias a todo ello consiguió encontrar su libertad, en cierto modo, y autenticidad. A raíz de esta idea, él mismo se identifica con unas palabras pertenecientes a una de las muchas canciones compuestas por Bob Dylan: "How many roads must a man walk down, before you call him a man?" (Dylan en Casellas, 2014).

Actualmente, vive y trabaja en el País Vasco, donde volvió cautivo por el amor de una atmósfera única e inenarrable. A continuación, nos sumergiremos en un recorrido gráfico y conceptual a través de una representación de su obra, en la cual hallaremos ciertas respuestas formales y reflexivas que nos atañen como espectadores y ciudadanos de esta sociedad. Con Manuel no podemos perder detalle, pues detrás de una forma aparentemente elocuente, siempre nos sorprende con una respuesta profunda y soslayada, pues no deja nada, o casi nada, al azar.

2. El poder de lo gráfico en su obra

A partir de las figuras, los símbolos y los caracteres más básicos que plantea en su obra, Casellas primeramente capta y seduce la atención del espectador, quien se siente directamente identificado, para acabar atrapándole

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Manuel Casellas, 1 gr de blanco sobre blanco, 2011. Técnica mixta, medidas variables. Colección particular, Sevilla. Fuente: cortesía del artista.
Figura 2 · Manuel Casellas, A fuego, 2012. Instalación (fósforos), medidas variables. Colección particular, Sevilla. Fuente: cortesía del artista.

iconográficamente después mediante un juego de acciones que previamente ha diseñado y que posteriormente realiza registrándolas en fotografía y vídeo. Éstas se inspiran de las vivencias más comunes de todo ser humano, así como de sus deseos y anhelos más reprimidos como ciudadano. Lo gráfico entra en escena como un código letal fácilmente interpretable y directamente sugestionable para cualquier audiencia. Un claro ejemplo de ello lo podemos encontrar en *1 gr de blanco sobre blanco* (2011) (Figura 1), donde una serie de líneas verticales aparecen en conjunto en una suerte de ritmo enjaulado en torno a lo que su mismo título evidencia.

En la pieza *A fuego* (2012) (Figura 2), se aprecia la palabra *representar* realizada con fósforos dispuestos a arder. En esta instalación, lo gráfico se muestra de una forma innegablemente poderosa, pues alude sin vacilaciones a todo lo que su significado nos pueda suscitar. Además, esta obra actúa como imán, pues el material con que está hecha llama a su destrucción, a su fulminación. Parece que puede morir de un momento a otro y su sentido poético recobra aún más fuerza. Igualmente, también puede sugerir la idea de a repetición, pues son muchas cerillas similares las que se acumulan junto a otras, como dándole un sentido colector que puede volverse peligrosamente inflamable. Es como quemar lo que se vuelve a presentar, una y otra vez, recordando al "mal de archivo" de Jacques Derrida (1997: 20).

Algo parecido puede ocurrir con *Sistemas ED.1* (2014) (Figura 3), perteneciente a su proyecto *Obsolescencia programada*, al igual que la pieza anterior. Esta obra versa "sobre lo efímero del contexto como punto de inicio de la reflexión", de nuevo la destrucción entre en juego de manera destacada, incluso como constructora de nuevas metáforas e iconografías en el arte contemporáneo (Muñoz, 2015). Su linealidad, su verticalidad, sus huecos, sus luces, sus sombras; como si de un rascacielos se tratara, una pendiente en forma de torre y a punto de derrumbarse, concibiendo una clara referencia a un popular juego de mesa, no hacen más que perpetuar esa idea de lo gráfico como elemento que participa en el desarrollo de unas obras ejecutadas en una realidad paralela, en su estudio, en otro habitáculo que no es la sala, para ser fotografiada, filmada, generando y creando otra vida nueva, propia, temporal, pero fugitiva del tiempo a su vez, indestructible. Formas y mensajes que recuerdan a maestros como Oteiza o Chillida, de los que este artista bebe, entre otros.

3. Lo reivindicativo a pesar del arte

Al carácter gráfico ya expuesto en los proyectos de Manuel Casellas, se le suma el engendro de una dimensión política y social que va más allá de cualquier

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Manuel Casellas, Sistemas ED.1, 2014. Fotografía sobre papel Hahnemühle, 40 x 100 cm. Colección particular, Sevilla. Fuente: cortesía del artista.
Figura 4 · Manuel Casellas, Sociedad sometida, 2012. Instalación (fósforos y madera), medidas variables. Colección particular, Sevilla. Fuente: cortesía del artista.

convencionalismo. De alguna manera, se enfoca en "expresar las vivencias humanas a través de una inmersión en el universo individual de las pulsiones y visiones del mundo" (Radulescu y Huancas, 2020: 957). El estilo con el que aborda nuestro mundo lo convierte en un artista contemporáneo que brilla por su elegancia, respetando lo estrictamente estético, pero reivindicando lo sumamente injusto de nuestra sociedad. Como afirma Mayo (2015), Casellas consigue bifurcar el camino de la producción artística hacia "temas sociales de pertinencia actual", sin dejar de cuestionar los límites del arte. Prueba de ello lo encontramos en la obra *Sociedad sometida* (2012) (Figura 4).

Como en *A fuego*, Casellas vuelve a recurrir al fósforo como elemento transformador, potente, persuasivo, adictivo. El propio título termina de definir una obra violenta, desgarradora, real. *Sociedad sometida* muestra el esperpento de una sociedad sin identidad en un mundo disuelto, o como diría Zygmunt Bauman (2008:36), en un "mundo volatil". De esta forma, el espectador se ve envuelto en una reflexión de alta intensidad, donde el artista participa a modo de conciencia para intentar revertir una situación de inminente insostenibilidad. Cabría puntualizar aquí que, al igual que las anteriores y que las demás piezas que veremos en este trabajo de investigación, sus obras recobran aún más sentido gracias a la documentación videográfica que Casellas realiza de sus instalaciones con vida. A través del video y la fotografía, todo lo que hace perdura, asumiendo su propia obra otra condición especial que va más allá de la propia documentación.

Otra obra que cumple a la perfección con los mismos requisitos de grafía y activismo que estamos siguiendo en este apartado bien podría ser *Work in progress* (2015) (Figura 5). Ésta se conforma de una impresora conectada a Internet, una destructora de papel y un número casi ilimitado de currículums vitae, enviados por ciudadanos de a pie, triturados al momento en que son impresos, en un destino de performance fatal. Como se aprecia en la siguiente imagen, los montones de papel triturado corresponden a una oferta de trabajo ficticia que previamente había publicado este artista en una plataforma real de búsqueda digital de empleo.

Una pieza tan polémica que "hace alusión a la dificultad que existe actualmente para encontrar trabajo", algo difícil de entender para este artista, aludiendo a la gran cifra de parados que hay en España por la cantidad tan elevada de currículums que llegan para ser pasto de esta destructora, y sin que nadie haga nada de una manera convincente por resolver esta situación (Rodríguez, 2020). Este proyecto conecta con sus últimas obras más actuales, puesto que, en una entrevista realizada de primera mano al propio autor, éste manifiesta:

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *En los últimos trabajos que he desarrollado, si los contemplamos y los analizamos tranquilamente desde fuera, se ve como la soledad del individuo en una sociedad, en un sistema, que no se preocupa tanto de los individuos, ni de la subsistencia de esos individuos ante la sociedad, ante los caminos a recorrer y demás, y ante la precariedad de todo* (Casellas, 2021).

Por último, nos resultaría importante traer a colación una de sus últimas exposiciones individuales de mayor calado y repercusión. Se trata de la realizada en la Galería Weber-Lutgen de Sevilla en noviembre del año 2018, titulada *A la deriva*. Esta exposición cuestiona el proceso artístico como un viaje lleno de sorpresas e incertidumbres. Un montaje escenográfico compuesto por fotografías, impresiones digitales, instalaciones, esculturas y otros que convergen hacia un mismo propósito: trazar el camino apropiado. Pero, paralelamente a este sentido, emerge otro de extrema fuerza política, pues *A la deriva* también alude a la cantidad de almas que cada día sobrepasan sus límites geográficos para encontrar un lugar mejor. La identidad del ser humano pasa a desempeñar un papel fundamental, y su cuestionamiento sobre la posición que ocupa en la sociedad tampoco es algo que pase desapercibido en esta muestra. Véase el reclamo que utiliza el artista en el escaparate de la galería, donde, en una especie de seudo-instalación, se puede apreciar la frase *RESCUE YOURSELF*, dibujada con espray rojo a modo de grafiti callejero (Figura 6).

Además de la autoconstrucción de una camilla salvadora, entre otras piezas, en *A la deriva* resalta la obra titulada *Mare Nostrum*, formada por tres salvavidas de cemento armado en gris dentro de unas cajas de embalar y dispuestos sobre el suelo. Bien podríamos decir que, de algún modo, estos salvavidas simulan pateras en el mar sin poder cumplir igualmente su función real, por su propio material de fabricación, cemento armado; así, "la obra de Casellas actúa como un símbolo a la situación actual que viven los refugiados en el Mar Mediterráneo, nuestro mar, como paso obligado hacia una vida mejor" (Galindo, 2016).

Conclusión

La propuesta de Manuel Casellas se dimensiona como una entidad de urgente necesidad dentro del continuo aparato de ansiosa efervescencia en el que nos encontramos como individuos en comunidad; así como además sirve de modelo para que otros artistas entiendan la dimensión y las posibilidades del dibujo o la grafía como un ente que no solo sirve para plasmar el origen de las ideas, sino que también va más allá del boceto o lo bidimensional. Además, todas sus obras recobran un sentido aún más especial cuando son captadas en fotografía y/o video, ya que muchas veces las dispone en estos formatos para su consumición,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Manuel Casellas, Work in progress, 2015. Instalación (impresora, destructora y papel), medidas variables. Colección particular, Sevilla. Fuente: http://emergenciasartenoain.com/category/manuel-casellas

Figura 6 · Manuel Casellas, Reclamo visual de la exposición A la deriva, 2018. Instalación (pintura de espray sobre muro, madera, plástico y metal), medidas variables. Galería Weber-Lutgen, Sevilla. Fuente: propia.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

otorgándole a estos medios de cierta autonomía que, a su vez, contribuyen a que sus performances e instalaciones evolucionen.

Como hemos podido comprobar, Casellas se involucra con las cuestiones más candentes de la comunidad donde vive, a veces quizás no de una forma tan consciente, pero a pesar de su condición al más puro estilo artístico, de lo bello, pasa también al terreno más controvertido posible, de lo subversivo, invitando a pensar e incluso a la reivindicación del espectador más allá de sus propios límites estéticos. "Manuel Casellas nos invita a reflexionar sobre la realidad, abordando a través del arte temas sociales; un artista emergente y experimental" que no deberíamos dejar de seguir (Galindo, 2016).

Agradecimientos

Al artista Manuel Casellas, por brindarme la oportunidad de realizarle una entrevista telefónica personal y cederme en cortesía algunas imágenes para este trabajo, así como a la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado (AUIP) y a la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía, como patrocinadores del Programa de Becas de Movilidad Académica de la AUIP, por la beca otorgada al autor de este trabajo, destinada a desarrollar, entre otras actividades, esta investigación.

Referencias

Bauman, Zygmunt (2008) *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 978-84-9784-229-7

Casellas, Manuel (2014) "Statement." *Manuel Casellas* [Consult. 2021-02-10] Disponible en URL: http://www.manuelcasellas.com/

Casellas, Manuel (2021) Entrevista a Manuel Casellas a través de comunicación telefónica personal, 2 de febrero.

Derrida, Jacques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta. ISBN: 978-84-8164-133-2

Galindo, Sandra (2016) "Manuel Casellas en el XXII Certamen Nacional de Artes Plásticas. CICUS." *Expressan* [Consult. 2021-02-05] Disponible en URL: https://www.expressan.com/manuel-casellas-xxii-certamen-nacional-cicus/

Mayo, David (2015) "Violencia del objeto y residuos de una combustión social." *Aladar* [Consult. 2021-02-12] Disponible en URL: https://aladar.es/violencia-del-objeto-y-residuos-de-una-combustion-social/

Muñoz, Aurora (2015) "Manuel Casellas, Obsolescencia programada." *Presente Continuo* [Consult. 2021-02-11] Disponible en URL: http://presente-continuo.org/entradas/critica/86/manuel-casellas

Radulescu, Mihaela y Huancas, Judith (2020) "Lo real, lo imaginario y lo simbólico en la obra del artista peruano Sergio Zevallos." En Queiroz, João Paulo (Ed.), *De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: Atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1479 pp. ISBN: 978-989-8944-14-6 [Consult. 2021-02-06] Disponible en URL: http://cso.belasartes.ulisboa.pt/ACTAS_CSO2020.pdf

Rodríguez, Amaia (2020) "Manuel Casellas Experimenta con lo efímero y el engaño." *noticias de Navarra* [Consult. 2021-02-12] Disponible en URL: https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2016/04/11/manuel-casellas-experimenta-efimero-engano/575764.html

Nota biográfica

Ramon Blanco-Barrera es artista visual y profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Doctor en Arte y Patrimonio por la Universidad de Sevilla, miembro del grupo de investigación Arte Plástico, Secuencial, Experimental de Estampación y Nuevas Tecnologías. Teoría y Praxis (HUM337). Sus principales líneas de investigación son Arte y Cambio Social, Idea Artística y Política Social, Cultura Digital y Arte como Vía de Conocimiento, entre muchas otras.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6531-6362

Email: rbb@us.es

Dirección: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Calle Laraña 3, 41003, Sevilla, España

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Viktor Kostenko: Luz negra y Fotografía apofática

Viktor Kostenko: Black Light and Apophatic Photography

RAMÓN CASANOVA FERNÁNDEZ

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny, Secció d'Art i Cultura Visuals, Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

Resumen: El presente artículo analiza los últimos trabajos del fotógrafo Viktor Kostenko en los que ha comprometido una reducción radical de los elementos icónicos mediante la esencialización de los procesos de captación fotográfica. En estas series, Kostenko abandona su cámara y se recoge en la oscuridad del laboratorio fotográfico para relacionarse de manera directa con la luz y sus imágenes. El objetivo de este estudio es establecer las correlaciones existentes entre los procedimientos elementales de generación de la imagen que Kostenko provoca y su correspondiente acercamiento a una interiorización de la imagen fotográfica próxima a postulados alquímicos y de estética apofática.

Palabras clave: fotografía sin cámara / fotograma / abstracción.

Abstract: *This article analyzes the latest works by photographer Viktor Kostenko in which he has drastically decrease iconic elements through the essentialization of photographic capture processes. In these series, Kostenko leaves his camera and retreats to the darkness of the photographic laboratory to interact directly with the light and its images. The objective of this study is to establish the correlations between the elementary image creation procedures that Kostenko provokes and their corresponding approach to an internalization of the photographic image close to alchemical postulates and apophatic aesthetics.*

Keywords: *cameraless photography / photogram / abstraction.*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

Introducción

La ontología de la fotografía descansa en la aceptación por parte del fotógrafo de su ineficacia para igualar la habilidad de la naturaleza dibujándose a sí misma. El propio término fundacional *photogenic drawing* nos indica que es la luz la que dibuja, liberando al fotógrafo de la pericia de la representación.

La obra de Viktor Kostenko (Odesa, 1991) ejemplifica la radicalización de este proceso de abandono y renuncia. Aquí la fotografía relega también su capacidad icónica. Al renunciar a la representación se acentúa la esencia luminosa de la imagen y su génesis lumínico deviene en el objeto principal de observación. A su vez, en la oscuridad del laboratorio, la observación trasciende el carácter escópico, preminentemente visual, para adentrarnos en un doble juego de corporificaciones, a saber: corporificada como luz negra en la emulsión fotosensible, asimilándose en el propio fotógrafo como luz interior y visión.

El Objetivo de este artículo es presentar el trabajo de Viktor Kostenko, particularmente el que se refiere a sus últimas series, realizadas en 2020, Umbra, Under y Abyss. En ellas, Kostenko culmina un proceso de desprendimiento de los elementos icónicos que nos enfrenta a la posibilidad de una fotografía vaciada de exterioridades y próxima a planteamientos plásticos abstractos. Fotografía centrada en su propia materialidad, capaz de revertir postulados de representación y apariencia. Imagen fotográfica en la que la luz es esencia germinadora a la vez que substancia corporificada.

La estructura del artículo se centrara en tres estadios de evolución, correspondientes a series de trabajo desarrolladas por el autor entre los años 2010 y 2020. A saber: 1. Regreso a lo esencial. Series de viaje y carretera. 2. En el interior de la montaña. Series de fotogramas con referencia telúrica, horizonte de ascensión y recogimiento. 3. Luz negra y apofatismo. Culminación del proceso iniciado en las series anteriores, redimensionado de la imagen en eventos de vivenciación de lo luminoso. Materialización y corporificación de luz.

1. Regreso a lo esencial

Viktor Kostenko lleva más de veinte años subido a un coche en marcha, regresando a sus raíces, a sus orígenes, a la esencia sobre la que orbita su existencia. Con ocho años su familia abandona su Ucrania natal y se instala en España. Comienza entonces una serie de viajes recurrentes a la casa de sus abuelos. Marcados por la diáspora, con el anhelo del regreso, las largas jornadas de coche se instalan en el ideario familiar como "llenos de baches, vacío, silencio, muerte y cuervos de 300 años" (V. Kostenko, comunicación personal, 10 de febrero de 2020). Durante años su mirada de niño carnaliza la distancia, en cada viaje su cuerpo y su ánimo se proyectan correlativamente y sin detenimiento sobre los

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

espacios. Acaso lugares, los objetos, los seres se configuran en un palimpsesto de ensoñaciones de pertenencia, de hogar, de identificación y de regreso.

Es por acumulación de sentido que en 2010 Kostenko comienza a reproducir, ahora acompañado con su cámara, sus odiseas familiares de carretera. Esta vez con destinos diversos, centrado en sentir y extraer sentido de viaje, conjugando los verbos asociados a la mirada y reconociéndose en gestos de tactilidad. Explora las connotaciones asociadas a la herramienta fotográfica; encuadre, distancia, enfoque, profundidad. Contemporáneamente, comienza a revelar su mirada como una extensión táctil, entrelazado de cuerpo y lejanía, presencia y ausencia de sí mismo.

En 2016, Kostenko publica el fotolibro ДОРОГА (Doroga) como epítome visual de cinco años de viajes. Doroga significa camino y hace referencia al viaje de cinco horas que separa su Odessa natal de Saf'yani, el hogar de sus abuelos. Todas las imágenes del libro están tomadas desde el interior del coche, la narrativa nos sostiene en un interior móvil y flotante. En Doroga Las estampas se suceden como lo hacen en el viaje, sin el ánimo de sobreponerse sobre las demás o de acaso mostrar ser más significantes. La levedad, lo climático, se depositan bajo nuestros párpados entreabiertos. Nos hace sentir los baches y el traqueteo. Las vibraciones del motor se instalan sobre nuestra piel, dan lugar a una cartografía donde las historias parecen esbozarse cuando en realidad están desdibujándose.

Nos entrega la capacidad de contemplar y nos retira la tentación de detenernos. "Estamos en pleno ensueño con la saludable prohibición de comprobar" (Bachelard, 1993:71). Bachelard describió así la belleza del viaje en ferrocarril, ausente la tentación de detenerse, nos mantiene soñando con la casa ideal, nos permite identificarnos con todas ellas y nos libera de la necesidad de habitarlas. Será quizás que aquello que se ansía habitar es uno mismo, y en las largas horas viajando se va uno vaciando de llegadas, nos es permitida la soledad silenciosa de lo original, el primer recuerdo de amparo y seguridad, el hogar soñado del abrazo y la infancia.

Coherentemente con la dilatación del tiempo reclamada, Kostenko utiliza procedimientos argénticos. Decisión importante que le aleja de la inmediatez y resultadismo de la fotografía digital. Su elección le redime concurrentemente de la urgencia de comprobación, nos aleja de la imagen entendida como espejo y nos adentra la imagen como concentración de sentido. Esta elección nos anuncia una doble interpretación que se mostrará importante en el desarrollo de posteriores series de trabajo. Por un lado una cierta renuncia del autor al control sobre los resultados, por otro lado una entrega creciente a la materialidad de la imagen.

El control se permuta por sorpresa del encuentro con la mirada materializada. La materialidad de la imagen carnaliza una mirada que evidencia el encuentro físico y corporal con lo mirado, encuentro que alberga la posibilidad y también el anhelo de ser fusión de observador y observado. El fotógrafo aporta su cuerpo al evento de la mirada y su cuerpo deviene acción y lugar de la acción. Merleau-Ponty lo plantea así en relación a la experiencia pictórica y nosotros asimilamos también a la fotográfica. El pintor, el fotógrafo, "Ha de admitir que las cosas pasan dentro de él", aporta su cuerpo al mundo, pues solo prestándolo consigue transustanciarlo en imagen. Afirma:

> *Para comprender esas transustanciaciones hay que encontrar el cuerpo operante y actual, aquel que no es un pedazo de espacio, o un haz de funciones, sino un entrelazamiento de visión y movimiento. (Merleau-Ponty, 2013:27)*

En la imagen sin título de 2016 (Figura 1) nos presenta en primer término la valla que separa la carretera del paisaje, en segundo término emerge una cadena de montañas sin vegetación. El tiempo de exposición, evidente en primer término, nos indica la velocidad y nos remite al viaje y su suspensión temporal. La propia valla nos remite a la idea de marco, de ventana, al mismo encuadre fotográfico, nos indica el medio que a continuación va a cuestionar. Si la idea de paisaje nace y se hace por medio de la mirada, el paisaje de esta imagen nos trasporta a una mirada que toca, en la que las elevaciones del terreno son a la vez montañas y ensueños de vibración, crecimiento, caricia de la forma. La lejanía se nos incorpora como posible suavidad del recorrido. La ausencia de vegetación esencializa y potencia el efecto conformador. En la imagen (Figura 2) la textura del grano fotográfico que estructura las formas, el soma de la imagen en la lógica del ensueño y la reasimilación corporal va adquiriendo sentidos y densidades de carretera, de densidad, de dirección de concentración hacia un horizonte que, una vez allí, se metaboliza en cuervos y se disipa. El paisaje tiende a ser fuga de su densidad, asimilación de silencio y atención fenomenológica. En la identificación con la imagen, sensaciones de duplicidad y distancia se desvanecen. Siguiendo a Nooteboom "Yo soy el camino. /Apunto como una flecha/ hacia la lejanía, / pero en la lejanía/ desaparezco." (Nooteboom, 2002:16)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Viktor Kostenko, Sin título (Kirguistán), 2016. Gelatinobromuro de plata, 20 x 30 cm. Fuente: Viktor Kostenko
Figura 2 · Viktor Kostenko, Sin título (Odessa), 2015. Gelatinobromuro de plata sobre papel baritado soviético caducado en 1985, 16 x 24 cm. Fuente: Viktor Kostenko

2. En el interior de la montaña

Dos eventos marcan la transición de Kostenko hacia una interiorización evidente del viaje y sus imágenes: su acometida en 2018 a la segunda recta más larga del mundo, 168 kilómetros de recta en Baja California Sur, y el traslado en 2017 de su residencia a Ibiza, una isla cuya distancia más larga son 41 kilómetros de norte a sur. Esta dialéctica supone una prueba de tensión desde los extremos del viajar, pone a prueba el sentido y las formas de estancia y distancia.

Si bien el viaje a Baja California es una prueba autoimpuesta para descubrir el límite de dirección sostenida, la residencia en Ibiza provoca impensadamente un recogimiento en el espacio y la materialidad de las imágenes. Kostenko habilita un laboratorio fotográfico en la isla, una isla dentro de la isla, que deviene un espacio de recogimiento y a la vez un oratorio para las imágenes. Prueba a copiar múltiples imágenes de diversos viajes y comienza a experimentar con sus variables de materialidad y corporalidad. Las imágenes se acumulan y en ellas los errores provocados por el uso desenvuelto de los materiales y los medios. La misma imagen ya copiada emergiendo en el revelador esta vez sobre un papel soviético caducado adquiere una nueva dimensión.

En este proceso las imágenes se tornan abstractas rápidamente, se pliegan a los caprichos de la luz en su relación plástica con los materiales fotosensibles. El propio ánimo del autor es un material sensible que reacciona rehusando la lógica de la cámara y su pulsión escópica. Centra la atención en el fenómeno de aparición, en la revelación de la imagen. El viaje se torna interno y teúrgico. Comienza un sentido mágico de incitación de la imagen. La esencialidad no se busca ya en lo distante sino en lo interno, el trabajo es de inmersión, putrefacción de las imágenes para la extracción de una dirección de sentido basada en la luz.

Aparece en este momento la imagen de montaña, no como representación de montaña sino como montaña universal, manifestación, exploración del centro y doble dirección de recogimiento y tensión ascensional. El horizonte que antes perseguía emerge ahora en el laboratorio, estabilizado en el centro de la imagen, ocupa todo y se manifiesta como una masa telúrica ante la que rendir significaciones. Rendición es reconversión, transmutación de pensamiento en certeza de pertenencia a una presencia medular que abarca los misterios de templo y contemplación. El tiempo horizontal de recorrer se concentra para atravesar las imágenes certificando una cosmogonía cíclica y constante.

El proceso de trabajo de Kostenko deviene liturgia. Un mantra cotidiano que que incluye los tiempos de meditación previos, la preparación de los materiales, los procedimientos de emergencia y revelado de las imágenes, el recogimiento y estabilización de lo emergido, la limpieza del laboratorio.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

La plasticidad de las imágenes no puede distraernos del hecho de que las montañas sin nombre no son acumulación o la simple disposición ordenada de materia sobre el papel o el lienzo. Continúa tratándose de un proceso íntimamente fotográfico, estamos hablando de montañas de luz, materializadas a través una teúrgia basada en procesos de exposición y ocultación de los materiales sensibles a los efectos de lo luminoso. Y, de nuevo en la revelación del evento, envueltos en la protección de la luz roja del laboratorio, se produce uno de los misterios de polaridad magnética de lo imaginal: la correspondencia e intercambio entre lo negativo y lo positivo, la luz negra, la más llana resolución de los antagónicos.

La serie de trabajo Montaña sin nombre, se magnetiza con emulsión fotosensible aplicada sobre delicados y diversos soportes. Los tiempos de copiado se ralentizan, el proceso adquiere nuevas dimensiones, la atención a los materiales y detalles de procedimiento se acentúan. En Montaña sin nombre II (Figura 3), podemos apreciar como la aplicación de la emulsión sobre papel washi se incorpora a la significación de la imagen. Una vez expuesto a la luz, las imperfecciones de la aplicación se incorporan como contingencias necesarias. La montaña adquiere dimensión profunda y real a través de indicios materialidad, participación telúrica que nos anticipa la posibilidad de adentrarnos en la montaña como en la noche estrellada. Podemos ascender la forma e interpretarla como ascensión mas la montaña nos atrapa en una llamada de entraña cósmica. René Guenón nos recuerda la estrecha relación entre montaña y cueva, ambos símbolos axiales, son lugares de la verdad. La verdad visible en la cúspide de la montaña, accesible para todos, y en el mismo eje la cueva, el otro extremo, verdad interna y oculta a la que accedemos una vez iniciados a través de revelación (Guenón, 1996:166)

En la tectónica de las montañas sin nombre, se genera una brecha por la que paradójicamente se cuela lo ilimitado. El tiempo y la verdad geológicas de la montaña se sustentan sobre el horizonte, el mismo horizonte que antes transitaba y ahora ha devenido una falla en la solidez del sistema. En el tríptico Montaña (Figura 4, Figura 5) podemos observar la desestabilización a la que la base del paisaje es sometida. Un resplandor abre el paisaje en dos, establece una fisura por la que acceder a un magma incierto de imágenes por vislumbrar, un interior luminoso que nos hace desdeñar la cima de la montaña y la montaña misma para entregarnos a un sonoro silencio.

François Cheng nos advierte que la expresión montaña-agua se usa en la pintura china para referirse al paisaje, se trata de una sinécdoque basada en la dialéctica de los dos polos terrestres que unidos dan forma al vacío. Se asocia

esta correspondencia a una interiorización del mundo sensible. En palabras de Cheng:

> *Éste ya no se haya delante y se transforma en las expresiones mismas del hombre [...]. En este contexto, pintar la montaña y el agua es retratar al hombre, no tanto su aspecto físico (aunque este aspecto no está ausente), sino más bien el de su espíritu: su ritmo, su proceder, sus tormentos, sus contradicciones, su alegría, sosegada o exuberante, sus sueños de infinito, etc.* (Cheng, 2004: 164)

En el políptico de la montaña (figura 5) la dinámica icónica nos hace evidente la entrega todos los signos. El nigredo alquímico, la putrefacción y aniquilación de la de la forma, la disolución de lo formal que propicia el albedo. Un espacio negro, quizás humus. Materia sensibilizada a lo luminoso, quietud y deseo de infinitud.

3. Luz negra y apofatismo

Peter Kingsley nos relata en su libro "En los oscuros lugares del saber" (Kingsley, 2010) los procesos de incubación de lo imaginal inducidos por los sacerdotes pitagóricos. Describe rituales basados en el adentramiento en los pholeos, literalmente guaridas de animal. Allí debían permanecer en quietud hasta llegar a un estado de conjunción entre el sueño y la vigilia, en suspensión de tiempo y espacio, un acceso al mundo imaginal. Se referían a este experiencia como un estado de muerte aparente, un morir antes de morir que permitía acceder a la fuente de las imágenes, a la energía que animaba las imágenes y desde la cual podían reorganizarse equilibradamente. El mensaje de luz latente en la carne se activa de nuevo en la oscuridad carnal.

La guarida de Viktor Kostenko es un laboratorio iluminado con luz roja al que acude cada día para permanecer durante horas. Allí realiza liturgias que incluyen meditación y renuncias constantes a la iconicidad de la imagen. A través de negaciones consecutivas, llega a un extremo radical de materialización de lo luminoso. Por aproximación apofática, por negación preliminar de impulso icónico, llega Kostenko a un conocimiento consciente de su voluntad conspirativa con lo luminoso. Al retirase de lo observación de lo exterior, nace en él una consciencia de ver luz sin límite visible.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

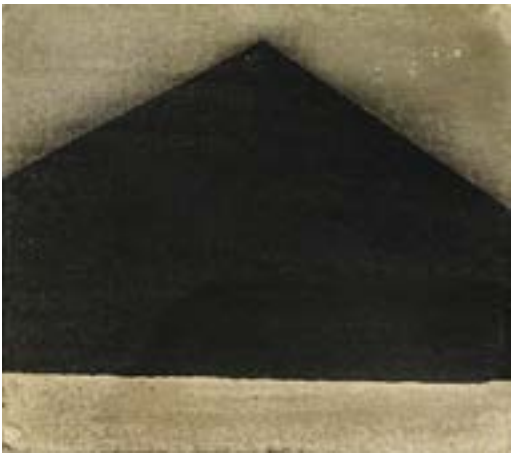


Figura 3 · Viktor Kostenko, Montaña Sin Nombre II, 2020. Emulsión fotosensible, gelatinobromuro de plata sobre papel washi, 11.5 x 13 cm. Fuente: Viktor Kostenko

Figura 4 · Viktor Kostenko, Tríptico Montaña, 2020. Emulsión fotosensible, gelatinobromuro de plata sobre papel washi, 29 x 94,4 cm. Fuente: Viktor Kostenko

Figura 5 · Viktor Kostenko, Montaña Políptico, 2020. Emulsión fotosensible, gelatinobromuro de plata sobre papel washi, 29 x 157,5 cm. Fuente: Viktor Kostenko

Si bien la luz es fundamento y esencia de lo fotográfico, en su indispensabilidad tiende a desaparecer de la significación de la imagen. Solo a fuerza de negar lo visible, lo luminoso resurge convertido en substancia de la observación. Así Kostenko es sus últimas series niega el total de elementos de representación, se centra en los procedimientos de sensibilización de la tela de lino, entrega el protagonismo de la imagen al proceso y se deja ser parte de la dialéctica luz-oscuridad.

En términos fotográficos, y en concurrencia con lógicas místicas, la luz negra precede a todo lo imaginado. Corbin nos explica que según la mística sufí "la luz negra es el Tesoro oculto que aspira a revelarse, a crear la percepción para ser así el mismo objeto de su percepción", y añade "la región de la luz negra, que preexiste a toda materia, materia a la que ella misma actualizará para entrar en ella y convertirse en luz visible." (Corbin, 2000:114) Kostenko trabaja en la oscuridad del laboratorio para, por obra de la correspondencia magnética, obtener imágenes negras de la luz. Luz negra en tanto que le remiten a un absoluto, a lo primitivo e ilimitado.

La primera imagen de las series negras surgió por una dinámica propicia para errores de sistema. La imagen ya en el líquido revelador no había sido expuesta aún a ninguna fuente de luz. Kostenko decidió exponer y revelar sincrónicamente; lanzó un golpe de flash y observó como el revelador ya gastado hacía emerger lentamente negros con atmósfera acuática. Under (Figura 6), muestra la imagen como un abismo acuático que esconde un misterio germinal, que guarda los indicios de una cosmogonía quizás reproducible.

En la serie Umbra (Figura 7) realiza el mismo proceso de contacto masivo entre impulso luminoso y material fotosensible. Las variaciones de orientación y posición se conforman en atmósferas de luz negra en trascurso de envolvernos completamente y hacernos renunciar pues, en palabras de Valente: "Quizás el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción" (Valente, 1999, 41)

En la serie Aback (Figura 8) el lienzo es atravesado trasversalmente por la luz. En una nueva privación de lo fotográfico, lo icónico muestra su entramado. En el proceso de gestación, la imagen no se dispone orientada a lo creativo sino que es sorprendida conteniéndolo. Recojo aquí las palabras de Sobczyk: "cuando las formas penetraron en el interior del sentimiento pudimos sentir el temblor del mundo, y a partir de ese reconocimiento, sentir a nuestra vez sentir que éramos también capaces de crear algo."

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

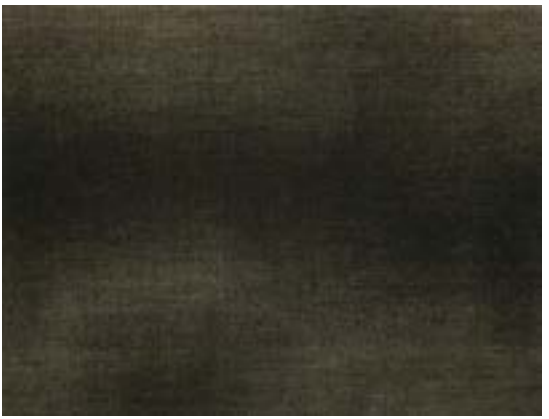


Figura 6 · Viktor Kostenko, Under, 2020. Emulsión fotosensible, gelatinobromuro de plata sobre lino, 27 x 35 x 3,5 cm. Fuente: Viktor Kostenko

Figura 7 · Viktor Kostenko, Umbra, 2020. Emulsión fotosensible, gelatinobromuro de plata sobre lino, 27 x 35 x 3,5 cm. Fuente: Viktor Kostenko

Figura 8 · Viktor Kostenko, Aback II, 2020. Emulsión fotosensible, gelatinobromuro de plata sobre lino, 35 x 27 x 3,5 cm. Fuente: Viktor Kostenko

Conclusión

Hemos presentado la evolución del trabajo fotográfico de Viktor Kostenko, poniendo de manifiesto una radicalización de los medios y procedimientos que le llevan a abandonar la cámara como herramienta de captación. Hemos visto como sus primeros trabajos anuncian y explican la posterior drástica reducción de elementos icónicos en coherencia con unos postulados de búsqueda interior que ha evolucionado desde la patria de la infancia hasta una entrega sin ambages a lo luminoso.

A pesar de las renuncias sucesivas a la lógica de espejo y representación, la obra de Kostenko es inapelablemente fotográfica. Centrada en la luz, en la manifestación de lo luminoso y en una comunión de lo sensible y lo luminoso, utiliza recursos y procedimientos que concuerdan con postulados alquímicos y místicos.

Referências

Bachelard, G. (1993). La Poética Del Espacio (2nd ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L.

Cheng, F., Hernández, A., & Delmont, J. L. (2004). Vacío y plenitud. Madrid: Siruela.

Corbin, H. (2000). El hombre de luz en el sufismo iranio. Madrid: Siruela.

Heidegger, M. (1988). *Arte y Poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Kingsley, P. (2010). *En los oscuros lugares del saber*. Girona: Atalanta.

Merleau-Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta.

Nooteboom, C. (2002). *Hotel Nómada*. Madrid: Siruela.

Sobczyk, M., & Arranz, M. (2011). *De la fatiga de lo visible o Meditación sobre la pintura* (1st ed.). Valencia: Pre-Textos.

Valente, J. Á. (1999). *Obra poética*. Madrid: Alianza Editorial.

Nota biográfica

Ramón Casanova Fernández es artista visual y profesor en Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona.

Email: ramoncasanova@ub.edu

Morada: Profesor asociado de la Universidad de Barcelona; Facultad de Bellas Artes; Departamento de Artes Visuales y Diseño, Sección de Arte y Cultura Visual. Carrer Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, España

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A recusa da visão fácil: *Constelação Peixes* de Ana Vieira

The refusal of easy sight: Constellation Pisces *by Ana Vieira*

RAQUEL MOREIRA

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Escola Superior de Educação, Grupo Disciplinar de Artes, Design e Humanidades, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Av. Capitão Gaspar de Castro — Apartado 513, 4901-908 Viana do Castelo, Portugal

Resumo: Exemplo do esforço que Ana Vieira exige do espectador, Constelação Peixes (1995) apresenta-se como um desafio à experiência do ver e do fazer ver, dispondo junto ao vulcão Capelinhos um alinhamento de tochas que interrompeu por momentos a escuridão da paisagem açoriana, num período de tempo que poderia ser o de um espetáculo; espetáculo do não ver, ou do ver para além do visível. Este artigo procura reconstituir essa experiência que é da ordem do sensível, desassossegando quem vê para que consiga ver alguma coisa.

Palavras chave: Constelação Peixes / Ana Vieira / ver.

Abstract: *An example of the effort that Ana Vieira demands from the viewer, Constellation Pisces (1995) presents itself as a challenge to the experience of seeing and making one see, placing an alignment of torches next to the Capelinhos volcano that interrupted for a moment the darkness of the Azorean landscape, in a period of time that could be that of a show; spectacle of not seeing, or seeing beyond the visible. This article seeks to reassemble such experience that is of the order of the sensible, disquieting those who see it so that they can see something.*

Keywords: *Pisces Constellation / Ana Vieira / seeing.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Da saída

Ana Vieira (Coimbra, 1940 — Lisboa, 2016) cresceu na Ilha de S. Miguel, nos Açores, de onde saiu para se formar em pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. O seu trabalho, muitas vezes associado à ideia de casa, fala-nos do corpo através da ausência, do esvaziamento que preenche as suas figuras recortadas, ocas, ou os espaços claustrofóbicos em que reúne objetos culturalmente associados ao feminino. Aquilo que nos propõe é, segundo Vale (2010, pp. 27-28), uma "arte da saída da arte", de recusa de convenções e dogmatismos artísticos: "a obra *recusa-se*". Recusa-se a um olhar imediato, ou a tudo mostrar.

Sem pressa nem rutura, como observa Maria Filomena Molder (1998, p. 25), há na obra de Ana Vieira uma continuidade espacial e temporal (Coutinho, 2007, p. 21) que evoca o quotidiano, materializando a ligação entre corpo e mundo de que nos fala Merleau-Ponty na sua *Fenomenologia da Percepção* (1945). Nos seus espaços em suspenso, o quotidiano parece distante e estranho. Por entre tecidos e redes que operam como véus, quem vê permanece numa condição de exterioridade que é própria da pintura — de que a artista se afasta sem nunca abandonar inteiramente. A transparência das suas imagens e composições, ao invés de facilitar a compreensão, parece antes dificultá-la, confrontando o espectador com a necessidade de recorrer a diferentes pontos de vista, procurando reconstituir a imagem a partir de uma visão fragmentária.

Situando-se entre a pintura (apesar da revolta), a escultura, a arquitetura e o teatro, as suas composições veladas dificultam a perceção do espectador, a quem primeiramente é vedado o acesso ao interior da sua obra, abrindo-se progressivamente à participação. É então que a artista convida a sentir e a percorrer lugares onde aquilo que se vê não é visto senão com esforço, de viés, ou com o auxílio de lupas, espelhos e lanternas, propondo uma interrogação sobre o ver e as suas limitações, que não sendo iconoclasta é contrária à iconocracia contemporânea de que nos fala Mondzain (2017:6), procurando a consciencialização do espectador para que não se deixe submergir na profusão das imagens. Por um lado, encena situações que dificultam ou limitam o ato de ver; por outro, convida a ver melhor, transformando a visão em leitura ou antes num "exercício de literacia de modo a não ficarmos simplesmente invadidos pelas imagens" (Coutinho, 2008).

O trabalho de Ana Vieira parece querer libertar-se, ainda que as suas estruturas estejam sempre *entre*: "sombra/luz" (Pinharanda, 1999), "interior e exterior, presente e ausente, visível e invisível, ver e ser-visto, acessível e inacessível, atravessamento e opacidade, público e privado" (Vale, 2010, p. 27);

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

entre "aproximações e distanciamentos", "ocultação" e "desocultação" (Fernandes, 1998:31); entre "pele e corpo, o eu e o outro, a aparência e a realidade" (Medeiros, 2001:s/p). Os seus espaços encontram-se ainda semi-fechados, e o seu atravessamento só pode ocorrer se houver um esforço por parte do observador para conseguir ver. Ana Vieira (ap. Sousa, 2011:22) considera que

> *O ato criativo está num limiar, entre o interior e o exterior, o dito e o não dito, ou o inconsciente e o consciente, o subjetivo e o objetivo. Essas são as dimensões humanas (...) Criar é isso, estar no limiar. Não é muito cómodo, mas é fascinante, por vezes inquietante. E tal como a palavra religião significa etimologicamente ligar, a arte também é um ato de ligação.*
> *(...)*
> *É preciso terem a consciência de ver. E ver exige esforço, é muito complicado (...). Tanto mais que vivemos num tempo marcado por uma intensa profusão de imagens; a arte tem que se medir com essa overdose de imagens, com a televisão em que nada se fixa. Por isso, os espectadores têm que estar atentos.*

Por esse motivo as suas obras não são de ver, mas de espreitar, criando um jogo entre o *eu* e o *outro* — já que "todas, ou quase todas as questões que dizem respeito ao ser humano, andam em torno da relação com o outro, ver e ser visto, provocar e ser provocado (...)" (Vieira in Pinharanda, 1999). Importa ressalvar que esta sua recusa do visível não é iconoclasta, mas antes "interrogação do que se pode ou deve ver, do que é ver, pela atenção ao *inver*", como observa Vale (2010:29):

> *Em vez de dar a ver o invisível (como pretendiam Klee ou Kandinsky), Ana Vieira cria para fazer in-ver. Dá a ver o não-ver. E levanta obstáculos, para fazer cair os que transportamos em forma de pré-conceito optimista e ilusório da visão-total.*

Da casa de Ana Vieira espiamos *A Janela Indiscreta* (1954) de Hitchcock. Através dela a artista questiona não só o lugar da arte como o do espectador, deixando-o sempre "de fora" ou com a consciência do "off", como observa Jorge Silva Melo (2004:s/p). A esta instabilidade acresce ainda a frustração com o que é visto, que é afinal "pouco, fragmentário, decepcionante — de certa forma, material forense". Mas é justamente este caráter decetivo que parece contrariar a ditadura do visível. Um "(semi)fechamento" que é recusa de uma "relação fácil" (Vale, 2010), de uma visão fácil.

Autores como João Pinharanda (1999) ou Delfim Sardo (2008) salientam na obra de Vieira uma dimensão *voyeurística*, considerando que as suas imagens denunciam a nossa "impossível saciedade de ver". Contrariando essa exterioridade do olhar, Coutinho (2007) chama a atenção para a necessidade de se

pensar a obra desta artista mais além dessa questão do *voyeurismo*. O espectador é introduzido num percurso (físico, evocativo e lúdico) que se revela necessário para reconstituir a imagem na sua globalidade, através de uma experiência que não é exclusivamente visual, mas também táctil e sonora.

Entendendo que "a visão do corpo é muito mais global do que a visão retiniana", Ana Vieira nunca acreditou muito na participação física (Faria, 2010). Ainda assim, como nota Vale (2010:35), a sua obra "incita à viagem", sentados numa das suas *Mesas-Paisagem* (1973) que parecem expandir-se em *Estendal, Texturas, Ciclo e Percurso* (1982), transportando para as salas do Museu do Traje, em Lisboa, o som de ondas, areia e imagens da terra e do céu, através de um fio vindo do exterior. Além da possibilidade de ser experienciada pelo tato, esta peça parece antecipar a intervenção sobre a paisagem que terá lugar anos mais tarde, de que é exemplo um projeto de inundação do Terreiro do Paço pela água das imagens, não concretizado, e um outro que vê a luz, *Constelação Peixes* (1995), em que desenha com fogo sobre a paisagem noturna açoriana (Figura 1).

2. Lá fora

> *Para começar temos pois o desejo de abrir o (um) espaço, talvez o desejo de voar, pairando acima das geometrias existentes* (Medeiros, 2001, p. s/p).

Estamos já fora de casa, esse ambiente doméstico que domestica. Saímos à procura de vestígios de uma das suas obras mais misteriosas: *Constelação Peixes* (1995). Como surge uma constelação no sopé de um vulcão?

Em junho de 1995, Ana Vieira participou no *I.M.M.S. — International Multi-Media Symposium Azores*, escolhendo como local para a sua intervenção a cratera do vulcão Capelinhos, no Faial, cuja atividade se fez sentir entre setembro de 1957 e outubro de 1958, conforme lhe foi descrito inclusivamente pelos seus pais, que nesse período viajaram de barco para os Estados Unidos. Vieira (2006:110) instalou a constelação nesse lugar "onde a paisagem envolvente é ainda árida e coberta de cinzas, quase negras". Tendo sido este o único projeto concebido para a paisagem (urbana ou natural) que a artista viu concretizado (Pinharanda, 1999), não é de estranhar que o mesmo se tenha inscrito numa paisagem afetiva, evocativa das suas raízes e vivências açorianas.

Piscis (Peixes) é uma das maiores constelações celestes; constitui uma das doze constelações do zodíaco, primeiramente catalogada pelo astrónomo grego Ptolomeu no século II. Situa-se no hemisfério celeste oriental, a sul de Andrómeda e de

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

ISBN: 978-989-99822-7-7

Pégaso, entre a constelação Carneiro (a Leste) e Aquário (a Oeste). Por que motivo terá Ana Vieira decidido representar esta constelação e não outra? A resposta poderá ser encontrada na mitologia, pela ligação que esta constelação estabelece entre o céu e a água. Os dois peixes celestes representam Vénus (ou Afrodite), deusa do amor e da beleza, e o seu filho Cupido, que se transformaram em peixes e se atiraram ao rio Eufrates para fugir ao gigante Tífon.

O desenho foi executado através do alinhamento de tochas manualmente fabricadas, distribuídas numa extensão de trezentos metros, com intervalos de três ou quatro metros entre si, "para que as pessoas que estavam no topo do vulcão, pudessem ver e sentir adequadamente", como explica Ana Vieira (in Obrist, 2011). As "tochas" foram preparadas pelo ceramista Renato Costa e Silva, natural da ilha Terceira, e na montagem da instalação participaram o artista plástico João Miguel Borba e José Guilherme da Rocha e Silva.

Na entrevista que tivemos oportunidade de realizar, Silva (in Moreira & Silva, 2020) explica que "não eram verdadeiramente tochas, mas tão somente pequenos recipientes" preparados pelo ceramista, que recolheu e cortou o mesmo número de latas de refrigerante, em quantidade correspondente ao número de "estrelas" da constelação. Enchendo-as de desperdício que embebeu em combustível, deixou-as prontas para serem incendiadas. De altura semelhante à das latas, estes recipientes foram pousados na "bagacina" miúda do vulcão, para que ardessem depois do anoitecer. As luminárias foram-se acendendo de acordo com a indicação da artista, que se encontrava a algumas centenas de metros de distância. Silva (*ibidem*) recorda ainda que

> *As pouquíssimas pessoas que ousaram aparecer no vulcão limitaram-se a observar a instalação do ponto em que se encontrava a própria Ana Vieira, junto ao Farol dos Capelinhos — julgo ter percebido que era desse ponto que a obra devia ser observada.*

António Rodrigues (1998:21) sublinha a dimensão contemplativa desta intervenção, e a sua natureza imaterial que surge em crescendo no percurso da artista:

> *O espaço que a «Constelação Peixes» abriu na paisagem nocturna, com uma linha efémera de luz de archotes, marcou uma trajectória que, à semelhança de «Corredor», não liga espaços. Convoca o espaço absoluto, sem lugar, nem nome. Espaço que jamais é construção, porque está fundido e repartido na sua autora. O devaneio contempla a grandeza, é contemplação primordial.*
> *(...)*
> *Do esvaziamento da imagem à desmaterialização do objecto, Ana Vieira vem reduzindo a sua obra às silenciosas acções imaginárias de um discurso poético, único no contexto global de uma das possibilidades da arte contemporânea internacional: a desmaterialização da obra de arte tradicional.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O uso de tochas evoca um tempo passado, em que os espaços se iluminavam através do uso do fogo, criador de fantasmagorias. A chama, que é hoje associada aos Jogos Olímpicos, é também símbolo de conhecimento e iluminação espiritual, participando na solenidade do culto religioso. Todas estas dimensões ritualísticas parecem convergir nesta proposta de Ana Vieira: a ação de acender as tochas, num percurso e num tempo determinado, findo o qual um ciclo se fecha.

Podemos facilmente imaginar a intensidade desta ação, quer pela imponência da paisagem natural, quer pelo poder simbólico dos elementos que reúne — o fogo, a água e o ar –traçando uma linha formada por pontos luminosos que, num curto intervalo de tempo (que poderia ser o de um filme, ou de uma peça de teatro) interromperam a escuridão da paisagem. A intervenção teve lugar às 21 horas da noite de 10 de junho de 1995, debaixo da chuva que não parava de cair, desafiando o público e dificultando os registos. Para Ana Vieira (2006:110),

> *(...) o importante foi o acto em si mesmo, ou seja, o acto foi a própria peça, mesmo para além do facto de as chamas das tochas terem tido a efemeridade de uma hora e meia. As subidas e descidas à cratera foram uma aventura física e emocional difícil de descrever. Choveu durante todo o tempo da montagem, realizada ao fim do dia, o que me permitiu sentir simultaneamente desconforto, cansaço, medo e comoção.*
> *Tive pena de que não tivesse estado quase ninguém, mas para o fim chovia ainda mais e também por isso os documentos fotográficos são miseráveis, porque o único fotógrafo destacado para o grupo não quis correr o risco de estragar a sua máquina.*

Um acontecimento como este requer uma efetiva participação, num lugar e momento específicos. Uma vez mais, o observador é convidado a percorrer um espaço, desta vez exterior, empenhando-se para nele poder ver alguma coisa, que será sempre menos do que aquilo que desejaria, e aqui de modo invertido: a constelação é observada de cima para baixo, projetando-se sobre a terra e não no céu (Figura 2).

Uma experiência que é da ordem do sensível, e que procuramos reconstituir a partir de escassas pistas, entre as quais se incluem as memórias partilhadas pelos coorganizadores do simpósio em que a instalação teve lugar. Inês Amado (2020) recorda que

> *Este trabalho foi conceptualmente concebido a partir de uma impressão profunda sentida pela Ana aquando de uma visita aos Capelinhos. Isto foi algo de que falamos a dado momento. Para compreendermos um pouco da ideia temos de sentir aquele espaço extraordinário que é o Vulcão/cratera dos Capelinhos. Sentir esse espaço visível e emocionalmente é algo fundamental para podermos também entrar no espaço perceptível, conceptual e estético que se expressou na obra da Ana Vieira...transmitir através de um simples gesto algo tão marcante profundo e único que é aquele espaço. Constelação Peixes questiona esse espaço marcado e marcante, onde sentimos a*

pequenez e a grandeza em simultâneo, onde a temporalidade se faz sentir através da terra vulcânica, lava negra mas também vermelha ensanguentada, terra renascida vinda das entranhas terrestres. Ana Vieira marcou esse espaço com um frágil desenho de luz, iluminando e focando simultaneamente este espaço onde o morrer e nascer se conjugam e fundem num todo.

De modo semelhante, David Seaton (2020) descreve a simplicidade da intervenção de Ana Vieira, em contraste com o forte impacto gerado pelo lugar que a acolheu:

(...) lembro-me da "Constelação Peixes" da Ana, um desenho muito bonito com luz. Ela preparou para uma apresentação noturna no dia, colocando as luzes. Todos nós nos reunimos ao anoitecer e quando a escuridão caiu as luzes foram acesas. As pequenas luzes bruxuleantes, posicionadas como um desenho de Peixes em contraste com o preto opaco e denso dos Capelinhos. Parte da constelação gravada na superfície da poeira vulcânica. Bastante frágil e um contraste imenso com o poder e a força da natureza, um conceito denso alcançado por meios simples.

Se por um lado é evidente uma correspondência entre esta instalação e o contexto natural em que se inscreve, por outro lado, como refere a artista, esta constelação "é o oposto do fogo" que paradoxalmente foi o meio que escolheu para a desenhar. Expandindo a ideia de percurso que vinha sendo experimentada, *Constelação Peixes* faz-nos recuar até à viagem ilusória sugerida pelas suas *Mesas-paisagem*, ou *Estendal*, que invadiu o Museu de Arte Antiga com areia e o som de ondas. Trabalhos em que se manifestava já essa capacidade de nos transportar para outros lugares, que nos convida "a ver com o corpo todo" (Vieira ap. Melo, 2011).

Mais do que um espetáculo do ver e do dar a ver, este poderá ser um espetáculo do "não ver", como propõe Sardo (2008), ou do ver para além do visível. Sobre este solo árido, Ana Vieira projetou uma constelação de protoestrelas, não para viverem milhões de anos, mas o tempo suficiente para formarem uma paisagem onírica, que só enquanto tal terá existido.

Agradecimentos
Bolsa de Investigação concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), referência SFRH/BD/136047/2018.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Coutinho, L. (2007). *Ana Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho.

Coutinho, L. (2008). Sobre In/visibilidade. In *Texto para a exposição «Ana Vieira. Sobre In/visibilidade»*. Funchal: Porta 33.

Medeiros, M. (2001). Os sons que não são audíveis. In *Ana Vieira: Pronomes*. Ponta Delgada, Lisboa: Museu Carlos Machado, Fundação Calouste Gulbenkian.

Melo, J. (2004). Memorando agora para uma casa desconhecida. In *Casa Desabitada: Ana Vieira*. Lisboa: Artistas Unidos.

Melo, J. (2011). *Ana Vieira: E o que não é visto*. Portugal: Midas Filmes.

Molder, M. (1998). A Mulher Escondida. In *Ana Vieira* (pp. 21–27). Porto: Fundação de Serralves.

Mondzain, M. (2017). *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega.

Moreira, R., & Silva, J. (2020). *Entrevista a José Guilherme da Rocha e Silva (realizada por correio eletrónico, a 24 de agosto de 2020)*.

Obrist, H. (2011, November 13). Entrevista realizada por Hans Ulrich Obrist a Ana Vieira. Retrieved April 1, 2020, from www.anavieira.com/entrevistas/

Pinharanda, J. (1999, January). Entrevista a Ana Vieira. O Teatro da Pintura. *Arte Ibérica Nº 20*, 8–13.

Rodrigues, A. (1998). O Céu da Casa. In *Ana Vieira* (pp. 15–19). Porto: Fundação de Serralves.

Sardo, D. (2008, December 13). Não ver. As imagens inacessíveis de Ana Vieira. *Revista Pública*.

Sousa, R. (2011). Ana Vieira: Ao abrigo da arte. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (N.º 1051, ano XXXI), 22.

Vale, P. (2010). Escutai os Muros. In *Ana Vieira — Muros de Abrigo / Shelter Walls* (pp. 25–36). Ponta Delgada, Lisboa: Museu Carlos Machado, Fundação Calouste Gulbenkian.

Vieira, A. (2006). Ana Vieira. In *Anamnese: O Livro. Vol.1* (pp. 108–111). Porto: Fundação Ilídio Pinho.

Nota biográfica

Raquel Azevedo Moreira é artista plástica e professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Doutoranda em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra e bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Tem dedicado a sua investigação à invisibilidade nas práticas artísticas contemporâneas.

ORCID: 0000-0002-7601-4340

Ciência ID: F518-B4D2-5E50

Email: raquelazmoreira@gmail.com

Morada: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Av. Capitão Gaspar de Castro — Apartado 513, 4901-908 Viana do Castelo, Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

As paisagens invisíveis de João Penalva: '336 PEK (336 Rios)' e 'Kitsune (O Espírito da Raposa)'

João Penalva's invisible landscapes: '336 PEK (336 Rivers)' and 'Kitsune (The Fox Spirit)'

RAQUEL MOREIRA

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Escola Superior de Educação, Grupo Disciplinar de Artes, Design e Humanidades, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Av. Capitão Gaspar de Castro — Apartado 513, 4901-908 Viana do Castelo, Portugal

Resumo: No sempre reinventado percurso que João Penalva tem construído, a invisibilidade tem sido utilizada como estratégia para dar a ver sem mostrar, através da não correspondência entre o que se vê, o que se lê, o que se ouve, o que se recorda e imagina, deixando em aberto a multiplicidade de respostas e a possibilidade de cada um criar as suas próprias ficções, tão ou mais importantes do que aquela que o artista propõe, em filmes como *336 PEK* (1998) ou *Kitsune (O Espírito da Raposa)* (2001), sobre os quais incide o presente artigo.

Palavras chave: 336 Rios / Kitsune / João Penalva.

Abstract: *In the ever-reinvented path that João Penalva has been creating, invisibility has been used as strategy to make things visible without showing, through the non-correspondence between what is seen, what is read, what is heard, what is remembered and imagined, leaving open the multiplicity of viable answers and the possibility for each one to create their own fictions just as, if not more important than the one which the artist proposes, in films such as 336 Rivers (1998) or Kitsune (The Fox Spirit) (2001), in which this article applies.*

Keywords: *336 Rivers / Kitsune / João Penalva.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Trama

João Penalva (Lisboa, 1949) vive em Londres desde 1976, onde se formou em artes plásticas na Chelsea School of Art. A sua atividade como bailarino profissional, que desenvolveu na década de 1970, deu lugar ao sólido percurso que tem construído como artista visual, refletindo-se no seu processo de criação o mesmo "sistema racional" que caracteriza o método coreográfico de Merce Cunningham (Fernandes & Penalva, 2005:12).

Numa primeira fase, a sua pintura neo-expressionista entrecruza uma miríade de elementos de que se irá servir na construção das narrativas descontínuas que habitam o seu trabalho posterior. A partir da década de 1990, o seu campo de ação abre-se a uma multiplicidade de meios, combinando a imagem, o texto e o som, objetos e documentos, a escrita, a fotografia, o livro de artista, a instalação e o vídeo, que se vai progressivamente autonomizando. Na diversidade das suas propostas transparece uma recusa em fixar categorias ou formas pré-estabelecidas, concretizando um desejo de constante renovação sem nunca abdicar da questão da "visualidade", como salienta João Fernandes (Fernandes & Penalva, 2005:11).

Tecendo uma narrativa densa e complexa, em permanente construção e desconstrução, os seus trabalhos desafiam os limites entre o real e o ficcional. A transfiguração de lugares e situações ficcionados parece anular, ou pelo menos confundir, o tempo e o espaço, recorrendo à ambiguidade das imagens; optando por não mostrar, para desse modo fazer ver.

No seu ofício de contar histórias, o artista confere um importante grau de liberdade à interpretação do espectador, convidando-o a criar a sua própria ficção a partir de imagens misteriosas e narrativas que formam uma teia difícil de descortinar. Outros projetos centram-se numa investigação profusamente documentada, que flui por entre os encontros que se proporcionam e o inesperado que deles pode resultar, a partir do momento em que coloca nas mãos de outros parte do processo que deliberadamente não controla, introduzindo uma certa dose de risco e incerteza.

Controlando meticulosamente a forma de apresentação e receção, numa prática artística que se aproxima do trabalho curatorial, Penalva cria situações que envolvem a participação do público, propondo a execução de uma ação performativa previamente orquestrada, e um exercício de atenção necessário à construção de sentido. O próprio trabalho prevê e incorpora diferentes possibilidades de resposta aos desafios com que nos surpreende.

Nele a invisibilidade parece surgir de dois modos distintos: como condição "daquilo a que não se dá valor, do que se encontra apagado numa

"insignificância" (Penalva & Moreira, 2020); e também como método, em que "o que é mais importante não está presente fisicamente, mas apenas na imaginação do público", como acontece em *336 PEK* e *Kitsune*, em que mergulhamos à procura de outras formas de ver, para além do visível.

2. Desvios

A conjugação entre imagem e texto, que é transversal à sua obra, ressurge com uma temporalidade previamente definida no conjunto de filmes que realiza a partir de 1997. Entre eles destacamos *336 PEK (336 Rios)* (1998), uma viagem imaginária à Rússia, e Kitsune (2001), revisitação ficcionada do Japão, uma viagem imaginária à Rússia, que levam o espectador para paisagens dificilmente reconhecíveis e não coincidentes com os lugares de que as histórias nos falam.

Entre os diferentes espaços e tempos ocorre aquilo que João Fernandes (in Fernandes & Penalva, 2005:17) descreve como um "processo de transferência": as imagens não resultam do que é mostrado, mas antes daquilo que é "dado a ver" por intermédio das descrições, muitas vezes pormenorizadas, que a narrativa fornece. No entanto, como salienta Penalva (in McKee & Penalva, 2000:25), "quase tudo é descrito sem adjetivos, porque adjetivos não trazem imagens. E é tudo o que o público é encorajado a criar na sua imagética pessoal que se torna outro filme".

Em *336 PEK*, tal como em *Kitsune*, encontramos histórias dentro de histórias, dissolvendo os limites entre o que é visto e o que é imaginado. A narração transporta-nos para o Lago Baikal, na Sibéria, e não para o Hyde Park, em Londres, onde foi filmado (Figura 1). Do mesmo modo, a Vereda dos Pastores, situada no Pico do Areeiro, na ilha da Madeira, torna-se pano de fundo de um encontro inesperado entre dois desconhecidos, que se julga ocorrer algures no Japão (Figura 2).

O ponto de partida para cada uma destas viagens é a paisagem que vemos num primeiro momento, e à qual rapidamente deixamos de dar atenção para nos focarmos nas legendas, uma vez que as histórias são narradas em línguas que não dominamos, como o russo ou o japonês. Será então a língua (uma lida, outra escutada) e não a imagem, que nos remete para lugares não coincidentes com aqueles de que os filmes nos falam. João Penalva (in Hasegawa & Penalva, 2001:52) revela a sua estratégia: "se quero levar o público para um dado local, a última coisa a fazer será mostrar-lho".

Em *336 PEK* o texto surgiu em primeiro lugar, contrariamente a *Kitsune*, cuja imagem antecedeu e motivou a construção da narrativa. Cada um destes filmes é habitado por personagens com poderes mágicos, de transformação: a raposa,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · João Penalva, *336 PEK*, 1998. Projeção vídeo, cor, som, 59'37''. Coleção Estado Português, MNAC — Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa. Fonte: http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/228/artist

Figura 2 · João Penalva, *Kitsune (O Espírito da Raposa)*, 2001. Projeção vídeo, cor, som, 55'28''. Coleção Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto. Fonte: https://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/joao_penalva/joao_penalva_video_2.html

a mulher-cisne, o espírito do contador de histórias, a princesa, ou o vidente. Entrecruzam-se memórias e outras ficções; o passado, o presente e o futuro; vivências que se confundem com as do narrador e com as do espectador, que se revê nos mesmos medos e anseios. Mas nada é visto senão pela imaginação. Como adverte Penalva no filme, cabe a cada um estar atento às histórias que projeta no "cinema secreto" da sua cabeça; nesse lugar em que poderá criar um filme "tão memorável ou mais" do que aquele que lhe é mostrado (in Penalva & Moreira, 2020a).

A tradução, entendida em sentido lato, assume um lugar central no trabalho deste autor e, como nos lembra Rancière (2010), será também operada pelo espectador, na subjetividade da sua própria leitura. Às sobreposições e desvios de sentido entre a escrita e a oralidade, gerados pela tradução, acresce uma outra camada de incerteza, gerada não só pelo caráter ficcional do conteúdo narrado, como também pelas dúvidas que os próprios personagens vão partilhando.

O monólogo de *336 PEK* dará lugar ao diálogo que *Kitsune* introduz na cinematografia de Penalva: dois atores japoneses (Figura 3) dão voz ao texto original, nos dois filmes originalmente escrito pelo artista em inglês, como legenda, e só mais tarde traduzidos.

A questão central de *336 PEK* não reside na memória mas antes na tradução das legendas para russo "que por sua vez é a banda sonora do filme", como revela Penalva (in McKee & Penalva, 2000), acrescentando que este foi concebido de modo a poder gerar "quatro percepções distintas e simultâneas: do que se vê; do que se ouve; do que se lê; do que se visualiza. Cada uma tem o seu tempo" (pp. 17, 24).

A estranheza e a dúvida que estes trabalhos suscitam derivam dessa discordância entre uma narrativa densa, descontínua e fragmentada, e a imagem que a acompanha — minimal, contínua, com mudanças imperceptíveis. Em *336 PEK*, tal como em *Kitsune*, a imagem que serve de pano de fundo apresenta-se como "pobre e neutra", comparativamente às referências visuais que o texto proporciona (Nisa, 2011:28); imagem que quase deixamos de ver, reduzindo-a a um segundo plano ou aos intervalos das legendas.

O conjunto de histórias que o artista combina através de um método "aditivo" convoca técnicas de improvisação que são comuns à dança ou à pintura. E se o texto narrado permanece incompreensível para muitos espectadores, em lugar do seu conteúdo estes podem antes apreciar a sonoridade da voz e o ritmo da leitura (Nisa, 2011:18, 21, 33). Para além das legendas e da fala, a imagem do parque — e não do lago — introduz uma terceira camada de leitura; imagem que constitui, para Mark Ginsbourne (ap. Matos, 2001) "mais um exemplo de deslocamento".

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · João Penalva, *Kitsune — Som*, 2001. Brometo de prata solarizado 50x40cm. Acervo Porta 33, Funchal, Madeira. Fonte: https://www.porta33.com/acervo/content_acervo/joao_penalva/joao_penalva.html

Assim que o narrador começa a enumerar os nomes dos rios em russo, murmurando-os lenta e pausadamente, ao ritmo repetitivo de um mantra e "com uma espessura quente e abafada" (Engberg, 1999:107), a imagem do parque começa a diluir-se, dando lugar a um fundo monocromático no qual as palavras surgem como imagens abstratas, às quais não conseguimos associar qualquer significado para lá da sua estranha sonoridade.

É esta lista de rios que acaba por estruturar o uso do tempo no filme (McKee & Penalva, 2000:13), prolongando-se durante quinze minutos, através da leitura pausada de Yuri Stepanov. Deixando para trás uma expectativa gorada de transformação da imagem, entregamo-nos a uma espécie de sonho. Se tentarmos contar os rios, a todo o momento nos podemos perder. Somos levados a imaginar outras paragens, talvez mesmo com os olhos fechados, confortavelmente instalados numa sala de cinema, ao longo dos 59 minutos e 37 segundos de duração do filme. Este intervalo confere ao espectador a liberdade de decidir se permanece ligado à narrativa anterior, se pensa noutra coisa, se se enfurece e sai, ou se adormece e até sonha, como sugere Brett (2001:46).

Já perto do final da lista, a imagem do parque reaparece e com ela o desengano: os rios não são afinal 336 e a lenda atrás narrada encontra outro desfecho. A história continua depois dos rios, e Penalva (ap. McKee & Penalva, 2000:14) descreve-a como "um presente" para aqueles que provaram ser suficientemente curiosos para permanecer até ao final.

3. Encontros

Poderá parecer, como propõe Guy Brett (2001:45), "que as obras de Penalva repelem o observador", seja pela documentação excessiva, pela sugestão de que não houve trabalho algum, ou de que o mesmo não foi realizado pelo artista; mas também pela longa duração dos seus filmes e pela possibilidade de aborrecimento perante cenários em que quase nada acontece. No entanto, estes filmes dão a ver muito mais do que aquilo que mostram; revelam o potencial da sala de cinema como "sala de espera", sugerido por Mondzain (2017:41), esse lugar privilegiado em que o invisível se dá a ver por intermédio da imagem que o produz.

A continuidade da imagem contrasta com a descontinuidade e incerteza gerada pela narrativa; um "não-encaixar-bem" (Penalva & Renton, 1999:75) que vamos tentando resolver, num esforço de concentração para acompanharmos o ritmo das legendas e não perdermos o fio à meada.

A longa duração destes filmes justifica que o seu visionamento tenha lugar no contexto de sala de cinema, ou como instalação no interior do espaço

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

expositivo. Lapa (2001a:5–7) sublinha que o trabalho de João Penalva exige do público um tempo que "é invulgar no contexto da arte contemporânea", distanciando-se do imediatismo do espetáculo. Exigência que o artista assume e justifica:

> *Uma das críticas mais comuns ao meu trabalho é que eu peço tempo, demasiado tempo. Mas eu não posso de modo algum pensar que pedir uma hora, ou uma hora e meia de atenção seja demais, porque toda a gente tem tempo para ver horas de televisão todos os dias, quando se vai ao cinema sabe-se que em média é de hora e meia, e ninguém se queixa. Porque é que a experiência da arte contemporânea tem de ser passar em 5 minutos? Eu insisto sempre em ter cadeiras confortáveis* (ap. Matos, 2001).

João Fernandes (in Fernandes & Penalva, 2005:28) salienta que em toda a sua obra "há como que uma permanente insistência na interrogação do que é o olhar, do que são as condições do ver", considerando que "a sua reconhecida precisão e exatidão nos pormenores e detalhes também podem ser interpretadas como uma permanente chamada de atenção ao espectador". A textualidade introduzida pelas legendas requer "uma maior precisão no ver; ver transforma-se em ler, sendo o acto de ler uma situação onde ver é já interpretar".

Em *Kitsune* a temporalidade é manipulada: os 60 minutos de duração do filme correspondem a apenas 17 minutos das cerca de 20 horas de material filmado, combinando "imperceptíveis efeitos de encadeado" (Nisa, 2011:30) com as oscilações do nevoeiro que levam a uma reflexão sobre o ver e a sua perda — a cegueira e a desorientação; a memória e o esquecimento, a lenta transformação inerente à passagem do tempo, ou o "indiscernível" (Gisbourne, 2001:38).

Tal como a imagem enevoada de *Kitsune*, também a indefinição do plano fixo de *336 PEK* dificulta o ato de ver. Nos dois filmes, texto e imagem procuram conduzir o espectador a "uma experiência pessoal de completude" (Gisbourne, 2001:52). *336 PEK* foi inicialmente pensado como um único take, com uma hora de duração, coincidindo com a extensão de uma cassete mini-DV. Tendo depois optado por não usar a totalidade, Penalva suspendeu a imagem no momento em que surgem os nomes dos rios. É então que tudo se dissolve num fundo amarelo, regressando depois, no *frame* seguinte. Apenas o som é contínuo, com 59 minutos de duração (McKee & Penalva, 2000:19–20).

O som de *Kitsune* foi, tal como a imagem, gravado na ilha da Madeira (Nisa, 2011:30). Ao chilrear dos pássaros acresce o ruído de veículos que passam numa estrada que nunca se vê. Nesse local misterioso, dois desconhecidos partilham histórias da sua infância, reavivando nos lugares da sua imaginação o espírito da raposa que pode habitar em cada um dos personagens, em nós próprios, ou

no autor do enredo. Somos levados a uma série de interrogações em torno do ato de ver: será que as crianças vêem coisas que os adultos não vêem? Ou, como alguém pergunta: "Como é que se sabe se o que nós vemos é o mesmo que os outros vêem?"

O espectador coloca-se no lugar de dois homens que nunca vê, mas que apenas escuta, enquanto observa aquilo que supostamente eles estariam a ver. Penalva (in Hasegawa & Penalva, 2001:52) admite que "a necessidade de o espectador ter de se colocar ele próprio no filme para poder dar-lhe um sentido é, evidentemente, mais um truque. São muitas as *kitsune* neste filme... e eu sou uma delas".

Do mesmo modo, em *336 PEK* somos levados a identificar-nos com os tormentos do realizador que se confronta com a instabilidade das memórias, das suas e dos outros. A história pessoal, presente e passada, funde-se com a fantasia, alimentando crenças e medos, partilhando dúvidas e incertezas, e fazendo uso da "nossa propensão para projectar" (Withers, 2011:20).

Quer seja por dificuldades de comunicação, por limitações da memória, por ação da imaginação ou pela combinação destes fatores, todas as histórias tendem a desdobrar-se em infinitas versões. Engberg (1999:108-12) observa que em *336 PEK* existem "lapsos de memória que são preenchidos com desejo"; que não existe um princípio nem um fim, mas "um meio dentro de um meio dentro de um meio" que provoca o colapso da narrativa, fazendo-a cair sobre si própria, com dobras sempre mais complexas". Todos estes fatores criam uma nebulosidade que é comum a outros filmes do mesmo autor, como *O Sineiro* (2005), *O Rouxinol Branco*, ou *O Rugir de Leões* (2007), descrevendo lugares e figuras que nunca se vêem, e sobre as quais imperam outros espíritos.

Os "aspetos materiais e imateriais" destes trabalhos, que poderiam designar-se "presença e ausência", indiciam que há "um elemento da obra que não se encontra presente de forma imediata, devendo ser construído mentalmente, ou imaginado, pelo espectador", como nota Gisbourne (2001).

> *Assim, e à primeira vista, paradoxalmente, a presença material da sua obra é sempre enformada pela ausência imaterial do seu eventual resultado. Esta ausência torna-se na sua própria «coisa em si» [ding-an-sich]: o invisível como objecto tornado visível, revelado pela participação e descoberta simultâneas do espectador"* (Gisbourne, 2001:35).

No atual contexto dominado pela partilha constante de informação, parecendo não existir espaço para a imaginação, as histórias continuam a revelar-se uma necessidade, como provam os livros e filmes que consumimos,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

ou os sonhos que recordamos. O poder de uma história dependerá da imaginação de quem lê ou de quem escuta, capaz de se abrir à incerteza que o trabalho de Penalva incessantemente cultiva.

A par de um incontrolável desejo de controlo, que "é sempre desenhado para fomentar uma resposta criativa por parte do espectador" (Penalva & Moreira, 2020) existe nos seus trabalhos uma componente não controlável, resultante da incorporação dos obstáculos e das coincidências com que se depara. A par da natureza *site-specific* de determinadas propostas, serve-se dos deslocamentos que derivam da circulação por diferentes mãos e lugares; dimensão colaborativa que parece ir ao encontro do conceito de "relacionamento" proposta por Rachel Withers (2011:15-9): das relações entre texto, imagem e som, às múltiplas colaborações que os seus projetos proporcionam, aos relacionamentos entre os pares que habitam as suas histórias.

> *Por muito que eu insista no meu irreprimível desejo de controlo, o meu trabalho, tal como a minha vida, está inexoravelmente ligado à vida dos outros, aos seus desejos, à sua generosidade, às suas pequenas e mesquinhas manias, e eu acolho tudo isso como uma infinita oferta de caminhos, pedregosos ou não, que gosto de percorrer* (Penalva & Renton, 1999:55).

Quem sabe se num desses caminhos, um desconhecido nos convida a tomar um chá, e a partilhar novas e velhas histórias, fazendo-nos esquecer do tempo?

Este convite que tem dirigido a um espectador participativo e criativo, mas também atento e paciente, revela-se particularmente evidente nestes filmes, propondo "um compromisso com a revelação, mais do que com o revelado" " (Gisbourne, 2001:27–28, 38). A opacidade que os envolve salienta o potencial contido naquilo que, não sendo mostrado, é criativamente sugerido. Talvez seja essa capacidade o que distingue a arte das outras imagens. Nos caminhos incertos que João Penalva nos convida a percorrer, entre o visível e o invisível, entrevemos os seus múltiplos espíritos que, tal como os da raposa, continuamente nos surpreendem.

Agradecimentos
Bolsa de Investigação concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), referência SFRH/BD/136047/2018.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Brett, G. (2001). Ser público de Penalva. In *João Penalva* (pp. 44–50). Milan, Lisboa: Electa, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea.

Engberg, J. (1999). Cinema Chartreuse. In *João Penalva* (pp. 107–114). Lisboa: Centro Cultural de Belém.

Fernandes, J., & Penalva, J. (2005). Diálogo entre João Penalva e João Fernandes. In *João Penalva* (pp. 11–32). Porto: Fundação de Serralves.

Gisbourne, M. (2001). Na ausência de Absalão. In *João Penalva* (pp. 27–44). Milan, Lisboa: Electa, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea.

Hasegawa, Y., & Penalva, J. (2001). Uma conversa em Londres. In *João Penalva* (pp. 51–53). Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea — Ministério da Cultura.

Lapa:(2001). João Penalva, a repetição contra a lei. In *João Penalva* (pp. 5–26). Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea — Ministério da Cultura.

Matos, L. (2001). *João Penalva — Personagem e Intérprete*. Portugal: Amatar Filmes.

McKee, F., & Penalva, J. (2000). *João Penalva. On the other hand, this is not my voice*. Glasgow: Tramway.

Mondzain, M. (2017). *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega.

Nisa, J. (2011). O Cinema de João Penalva. In *João Penalva: Trabalhos com Texto e Imagem* (pp. 27–34). Lisboa, Odense: CAM — Fundação Calouste Gulbenkian, Kunsthallen Brandts.

Penalva, J., & Moreira, R. (2020). *Entrevista a João Penalva (realizada por correio eletrónico, entre 8 de julho de 2019 e 8 de julho de 2020)*.

Penalva, J., & Renton, A. (1999). Portanto, continuas a não acreditar em mim… Uma conversa entre João Penalva e Andrew Renton [Chicago-Nova Iorque, Outubro-Novembro 1998]. In *João Penalva* (pp. 13–77). Lisboa: Centro Cultural de Belém.

Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Withers, R. (2011). Conversando com as palavras em Penalva. In *João Penalva: Trabalhos com Texto e Imagem* (pp. 13–22). Lisboa, Odense: CAM — Fundação Calouste Gulbenkian, Kunsthallen Brandts.

Nota biográfica

Raquel Azevedo Moreira é artista plástica e professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Doutoranda em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra e bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Tem dedicado a sua investigação à invisibilidade nas práticas artísticas contemporâneas.

ORCID: 0000-0002-7601-4340

Ciência ID: F518-B4D2-5E50

Email: raquelazmoreira@gmail.com

Morada: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Av. Capitão Gaspar de Castro — Apartado 513, 4901-908 Viana do Castelo, Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Antoni Miró, significación en la plástica contemporánea y consolidación de una autoría

Antoni Miró, significance in contemporary art and consolidation of an authorship

RAQUEL PUERTA VARÓ

AFILIAÇÃO: Universidad de Salamanca (USAL), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes. Avenida de la Merced, 109, 37005 Salamanca

Resumen: El presente estudio se centra en el análisis del lenguaje multidisciplinar generado por Antoni Miró y en el reconocimiento de un discurso que se asienta en el compromiso social, mediante la utilización de una mixtura de materiales tradicionales con técnicas actuales que responden a una autoría y expresión plástica concreta. Asimismo se detalla su afianzamiento en el panorama artístico y cultural contemporáneo, justificado en su extraordinaria trayectoria de extensa producción plástica y en su prolífica proyección internacional.

Palabras clave: Antoni Miró / arte multidisciplinar / sociedad / compromiso.

Abstract: *The present study focuses on the analysis of the multidisciplinary language generated by Antoni Miró and on the recognition of a proposal funded on social commitment, through the use of a mixture of traditional materials together with current techniques that respond to a specific authorship and artistic expression. Likewise, its consolidation in the contemporary artistic and cultural panorama is detailed, justified by its extraordinary trajectory of extensive plastic production and its prolific international projection.*

Keywords: *Antoni Miró / multidisciplinary art / society / commitment.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/01/2021

1. Introducción

El interés por realizar una revisión sobre la figura y obra de Antoni Miró (Alcoy, 1944) se justifica en la necesidad de subrayar tanto su plástica como su impacto en la divulgación de la cultura y del arte en el territorio valenciano, al inicio de su trayectoria, y a nivel nacional e internacional, en años posteriores. El principal objetivo del presente estudio se centra en el análisis del lenguaje multidisciplinar generado por el artista y en el reconocimiento de un discurso que se asienta en el compromiso social. De este modo, se pretende poner en valor la capacidad que muestra el creador en difundir el arte contemporáneo para beneficio del pueblo y en generar un diálogo entre la exhibición artística, la reflexión y la didáctica, que versa en torno al contexto socio-político, el cultural y el plástico. Su dedicación total a la creación artística y a incentivar y promover la cultura responde a su inquietud e interés acérrimo por salvaguardar unos ideales comprometidos con la sociedad. Su implicación en la proyección pública del arte y de los artistas, así como del medio y del entorno, son acciones y características con nombre propio, Antoni Miró.

2. Proyección y trayectoria de Antoni Miró

El artista alcoyano, nacido en 1944 (Figura 1), comienza a presentar inquietudes referidas a las artes desde muy pronta edad, utiliza el lenguaje plástico como medio de expresión y narra mediante el color, el volumen, la figura o la mancha, sus experiencias y sensaciones (Tormo, 2017). Acciones que derivan, a mediados y finales de los años cincuenta, en la creación de verdaderas obras de arte que ya no responden a unos tímidos trazos sobre una cuartilla, sino a pinturas con cierta gestualidad que reflejan la realidad de un joven, que quiere mostrar todo aquello que percibe de su hábitat.

Las materias que trata en estos primeros años son tanto el bodegón como el paisaje imaginario, y deriva hacía el retrato a partir de 1960. Una de las obras más representativas de este periodo es la titulada "Bodegó amb meló" (1960) (Figura 2), enmarcada dentro de la serie "Opera Prima" y con la que el autor obtuvo el I Premio de Pintura del Ayuntamiento de Alcoy, con tan solo dieciséis años. Posteriormente, durante los últimos años de la década, centra sus creaciones en la figura femenina ("Les tres gràcies", 1968) y en la interpretación de los horrores bélicos internacionales, presentados en la subserie "Vietnam", con títulos como "Vietnam-5" (1968) o "Vietnam, Napalm i Xiquets" (1970). En esta época, que comprende aproximadamente diez años, trabaja a partir de recursos formales concretos como son la utilización del óleo empastado sobre tabla o lienzo, así como de lacas y pinturas sintéticas sobre cartón o madera, poniendo

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Antoni Miró. Fuente: Cátedra Antoni Miró de Arte Contemporáneo Universidad Alicante
Figura 2 · Antoni Miró, Bodegó amb meló, Ópera Prima, 1960. Óleo sobre tabla, 50x75 cm. Fuente: https://www.antonimiro.com/es/obra/#?type=painting&serieId=7&workId=1001156

en práctica ciertas experimentaciones referidas a la aerografía y/o collage. Por otro lado, destacan los volúmenes realizados en este período como "Estructura-15" (1968) u "Home fotut" (1969), que corresponden a esculturas realizadas en hierros soldados y batidos, así como bronces, que reinterpretan la situación del hombre en la sociedad del momento. Además, durante este periodo lleva a cabo más de una docena de exposiciones nacionales de carácter colectivo, entre las que destaca el "XIII Saló de Maig" en el Museu d'Art Modern de Ciutadella (1969), y más de veinte muestras individuales de índole internacional como la realizada en la Woodstock Gallery de Londres (1968) y la celebrada en el Central Hotel de Dover (1969).

Estos hechos consolidan la trayectoria del artista que se construye por medio de su quehacer diario y se afianza con el desarrollo de temáticas que traspasan las generalidades ideológicas en las que se han escudado muchos creadores, ya que franquea las meras pautas políticas, sociales y/o culturales, argumentando un referente que nace desde el entorno más cercano y se proyecta a una universalidad ética. La multidisciplinariedad plástica de Miró se conforma en una serie de obras en las que demuestra su versatilidad en el dominio de técnicas diversas (la escultura, la pintura o la gráfica) y donde su planteamiento conceptual se apoya en un proceso creativo metódico. Su recorrido artístico se argumenta en la serie como método reiterado de creación, respaldado por un concepto concreto en cada una de ellas, con resoluciones formales diversas que constituyen un argumentario plástico que se consolidará durante décadas. Sus creaciones recogen una temática justificada en la denuncia social y presentan una crónica de la realidad vivida; Pop-art, Expresionismo o Realismo Social, identifican algunas de las series más características. Desde los años sesenta hasta día de hoy, se puede realizar un análisis de la obra de Antoni Miró por etapas de creación, trabajadas paralelamente o de manera consecutiva y, en ambos casos, se asienta una autoría trascendental en el panorama artístico contemporáneo (Cortes y Simó, 2005).

Tras las obras de carácter expresionista de los sesenta, Miró deriva paulatinamente a lo neofigurativo en la siguiente década. La serie "América Negra", desarrollada en 1972 mediante imágenes concisas realizadas en acrílico sobre madera de tamaños medios que no exceden los 100x100 cm, se convierte en el precedente del denominado Realismo Social. Las obras que contemplan este periodo se han transformado en referente para generaciones posteriores por su estética y, sobre todo, por la claridad con la que expone al escenario colectivo la iniquidad, la dominación y el abuso de poder, demandando con su arte un mundo justo. Obras como "Vencerem", "Violència" o "Veu de Pau" (1972),

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

muestran al espectador la situación a la que se enfrenta el semejante, reivindicando la igualdad y poniendo en tela de juicio el comportamiento racista del hombre que traspasa fronteras. En palabras de Ernest Contreras: "(...) Las pinturas de Antoni Miró tienen, no hay que dudarlo y ante todo, el carácter primario de instrumentos de la solidaridad entre los pueblos. Son una afirmación de principio: *nada humano es ajeno al hombre*. (...)" (Miró, 1974).

Observar la obra de Miró es contemplar una mirada histórica que invita a la reflexión sobre los derechos del hombre, logrando un diálogo mediante el uso de imágenes explícitas e impactantes, con una estética cuidada y con gran carga argumental. Estos planteamientos se reflejan en otra de las series creadas en la década de los setenta denominada "L´Home Avuí" (desarrollada entre 1972 y 1974), con obras como "Dos Homes" (1973) y "Home Lligat" (1974), en las que se presenta esa falta de conciencia colectiva y con las que se busca una nueva ética. Barbarie, violencia, miseria, desastre, y cualquier término relacionado, son los conceptos inherentes a una sociedad deshumanizada y perdida, significaciones que se contemplan en el lenguaje plástico construido por Miró. Lenguaje que continúa desarrollando en "El Dólar" (serie englobada entre 1974-79) donde presenta imágenes nítidas que muestran la dominación del dinero sobre la sociedad, el poder del capitalismo y sus consecuencias. Piezas como "Dòlar Enforcat" (1974) (Figura 3), o "Garrotada" (1976), exponen la capacidad del artista para trasladar un hecho fehaciente mediante una pintura realista al uso y, por medio de las denominadas pinturas objeto, demostrando su multidisciplinariedad artística. Acrílicos sobre madera o lienzo, trabajados paralelamente con esculturas objetos y piezas fundidas en bronce acentúan el mensaje que traslada Miró, con títulos como "Mà de present" o "Mà de futur" (1979). Esta década abarca más de doscientas exposiciones de carácter colectivo de índole nacional e internacional como la "Mostra per la Spagna Libera" (1973) en Milán, la exposición "Wo Unterdrückung Herrsch Wachst der Widerstand" en Ortsgruppe der VSK Köln (Colonia, 1977), o la muestra "Europaïsche Grafik, Biennale Heidelberg" (Nueva York, 1979),así como las exposiciones individuales realizadas en Alemania, "Antoni Miró" (1975), o en Francia, en la Galèrie Mutiples "L´Amèrique Noire et d´autres choses" en 1973 (Miró, 2000).

En los años ochenta da comienzo una de sus series más extensas, "Pinteu Pintura" (1980-1991), con la que realiza una revisión de la historia del arte, seleccionando un imaginario concreto de artistas y obras con los que mantiene una conexión que va más allá de la estética, por medio de un trabajo basado en recursos formales como el acrílico sobre el lienzo o la tabla, llevados a cabo con exquisita estética y pulcritud. Estas creaciones reiteran el mensaje y el

Figura 3 · Antoni Miró, Dòlar Enforcat, El Dòlar, 1974. Acrílico sobre lienzo. 100x100 cm. Fuente: https://www.antonimiro.com/es/obra/#?type=painting&serieId=6&workId=1001688

Figura 4 · Antoni Miró, Venus mediterránea, Vivace, 1993. Bronce. 95x66x40 cm. Fuente: https://www.antonimiro.com/es/obra/#?type=sculpture&year=1993&workId=2000027

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

simbolismo de obras de Picasso, Joan Miró, Dalí o Goya, entre otros, aportando un nuevo mensaje y significación a las imágenes reutilizadas por los medios. Piezas como "Gora Euskadi, Visca Picasso" (1985), "Temps d'un poble" (1988) o "Finestra al vent" (1991), muestran la relectura que realiza abogando por la libertad. Este periodo es verdaderamente prolífico para Antoni Miró y ello supone un afianzamiento total de su plástica, inaugura más de doscientas exposiciones colectivas, como la "Mostra lnternacional del Centro Cultural Sao Paulo" en Brasil (1988), e interviene en el "Project Face Bibiotheque Ecole Polyvalente Hyacinthe-Delorm" de Montreal (Canadá, 1989). Asimismo es destacable su contribución en "Freud tot Freud Antoni Miró" en el Congress Centrum Hamburg (Alemania, 1985).

Posteriormente, en la década de los noventa, Miró continúa siendo reconocido internacionalmente en diversos ámbitos: recibe numerosas invitaciones para participar en bienales, salones y muestras, otorgándole el "Titolo HC. Arte e Cultura della Città Di Genova, Premio Int. Della Liguria" (Italia, 1996). El inicio de esta nueva etapa responde a la serie "Vivace" que comprende desde 1992 hasta principios del nuevo siglo y que incluye la subserie "Uns Nus", en la que diversifica su obra mediante la utilización de técnicas como la pintura o el collage, y crea volúmenes en la superficie vertical con la denominada pintura-objeto, planteando distintos referentes formales. Fondo y forma dialogan creando un equilibrio perfecto de imágenes con carácter casi fotográfico de pinceladas pop y colores vibrantes que presentan la naturaleza, la recuperación del cuerpo femenino, los artefactos y las bicicletas. En esta serie también realiza esculturas en bronce que reinterpretan las venus de la época clásica ("Venus mediterránea", 1993) (Figura 4), así como los aperos de labranza característicos de la zona mediterránea ("Aixades", 2001). Todo ello comprende parte del imaginario trabajado por el artista durante este periodo.

La reafirmación de un Miró contundente y directo se produce al inicio del nuevo milenio, afianzado en una obra que continúa transformando el mundo. Imágenes de niños hambrientos, personas sin hogar, deshumanización, dolor e indiferencia, enmarcan un periodo plástico en el que la denuncia sigue intrínseca en cada creación y, el artista muestra, mediante sus obras, la cruda realidad. La expresión sublime de trazos limpios y carácter casi fotográfico se plasma en lienzos de medio y gran formato mediante acrílicos de amplio colorido. La multidisciplinariedad del artista continúa patente en este nuevo siglo y las pinturas se intercalan con serigrafías sobre papel y con esculturas de acero corten, que responden a títulos como "Fuig encara" (2004) y "Bici-bou" (2008), o de madera policromada, como presenta la pieza "Relleu d´Afrodita" (2007). Volúmenes

que se trabajan a partir del juego de positivo-negativo/lleno-vacío, que generan un análisis de luces y sombras invadiendo los espacios.

El más de medio millar de exposiciones colectivas, así como las casi doscientas muestras individuales, llevadas a cabo durante el siglo XXI, presentan, por un lado, nuevos planteamientos artísticos expuestos en las diversas series y subseries que desarrolla y, por otro, una recuperación y evolución de cuestiones anteriormente tratadas. La prolífica evolución de Antoni Miró durante el nuevo milenio, muestra la capacidad del artista de adaptarse y avanzar paralelamente con la sociedad. Conceptual y plásticamente enmarca diversas creaciones con nombre propio que se afincan en la conciencia colectiva, formando parte del imaginario común de gran número de generaciones disímiles y sirviendo de estandarte sus innumerables obras. Epígrafes tales como "Sense títol" (Figura 5), y "Sense Sèrie" engloban un amplio espectro de subseries, como las denominadas "Viatge a Grècia", "Museus" (2003-2010), "Pobres" (2003-2010), "Mani-Festa" (2012) o "Personatges S/T" (2013). En ellas refleja, por medio de expresiones volcadas en acrílico sobre lienzo, episodios cotidianos proyectando la problemática del individuo para tratar de agitar conciencias, obviando barreras lingüísticas mediante un idioma propio universal, como narra Carles Pujades: "(...) Antoni Miró se encuentra dentro de este grupo de artistas plásticos comprometidos para trabajar temas vinculados a nuestra actualidad; las escenas de Miró son siempre una vía particular dentro del realismo social, él actúa como trabajador de un arte comprometido con el pueblo y el tiempo que nos ha tocado vivir (...)" (Miró, 2015). Siguiendo esta misma línea, la subserie "Pobres" muestra la situación de pobreza y precariedad de ciertos colectivos en las sociedades contemporáneas, con piezas como "Fer el ploricó" (2005) o "Mendicar" (2010). Asimismo, en la subserie "Mani-Festa" se presentan realidades de tremenda actualidad, imágenes de protesta, de reivindicación y de lucha por un ideal; escenarios iconográficos de un entorno que se ha vuelto cotidiano, como muestran los títulos "La poli a Rio Janeiro" (2014) (Figura 6), y "Drets perduts" (2014). Estas obras exponen las reivindicaciones llevadas a cabo en diversas ciudades del mundo por parte de una sociedad que se manifiesta en contra de las desigualdades del sistema. Con todo ello, Miró reivindica y visibiliza hechos que demandan un cambio y aporta una reflexión acerca del momento actual. Por otro lado, en "Personatges S/T" (Figura 7), presenta un claro homenaje a figuras que han destacado en distintos momentos de la historia contemporánea, que han luchado de una u otra manera a favor de la cultura y en defensa de los derechos y las libertades del individuo. En palabras del historiador Armando Alberola: "(...) Miró ha pintado, grabado o esculpido nuestra Historia, la de

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Antoni Miró, Burka Políptic, Sense Títol, 2010. Acrílico sobre lienzo. 486x456 cm. (políptico). Fuente: https://www.antonimiro.com/es/obra/#?type=painting&serieId=2&workId=1003653
Figura 6 · Antoni Miró, La poli a Rio Janeiro, Sense Sèrie, Mani-Festa, 2014. Acrílico sobre lienzo. 114x162 cm. Fuente: https://www.antonimiro.com/es/obra/#?type=painting&serieId=15&workId=1004078

todos, la más lejana y la más actual y ha dejado su sello en aquellas instituciones que tuvieron la suerte de contar con su colaboración. Y lo ha hecho desde sus profundas convicciones, desde el más puro activismo sociopolítico, combatiendo con las armas más bellas que el ser humano puede emplear, con trabajo metódico y paciente (...)" (Miró, 2010).

La producción artística de Miró, así como sus textos y su quehacer en relación a la cultura y a la sociedad, ha quedado reflejada en las significativas muestras realizadas durante toda su trayectoria. Es notable el reconocimiento de una sociedad al completo por toda su labor, que se vislumbra en los actos y publicaciones acaecidos en estos últimos años por parte de museos, entidades y personalidades. Destaca la exposición realizada por el MUA "Antoni Miró, Històries (de la nostra història)" (2010), la muestra monográfica titulada "Antoni Miró" realizada por el IVAM (Valencia, 2012) y "Mani-Festa Personatges S/T", inaugurada en la Lonja del Pescado de Alicante (2015). Del mismo modo, es importante reseñar la exposición "Antoni Miró a La Base" en La Marina de Valencia (2018), la llevada a cabo en el Palau de Altea Centro de Arte (2019-2020), titulada "De mar a mar" y la realizada en el Museo de la Universidad de Alicante (2020-2021) "Antoni Miró. De Museu". En todas ellas se realiza una selección de obra que muestra las diversas series llevadas a cabo durante en este siglo y sus últimas creaciones.

Centenares de exposiciones colectivas e individuales en innumerables lugares del globo han afianzado la importancia de este creador, su obra es la voz de la sociedad, de la cultura y del arte, y ello ha quedado registrado en catálogos, monografías, artículos y reconocimientos varios por medio de entidades, de organizaciones, de administraciones y del público en general. La repercusión de las creaciones de Miró en el panorama artístico contemporáneo ha confluido en el estudio y análisis de su plástica, dando lugar a una serie de monografías como la titulada "El Dólar. Antoni Miró", editada en 1982. En ella, artistas, críticos e intelectuales amigos del creador alcoyano, como Pablo Serrano, Rafael Alberti, Salvador Espriu, Isabel-Clara Simó, Ernest Contreras u Ovidi Montllor, presentan diversos escritos en los que aportan reflexiones, anécdotas y conocimientos técnicos sobre su obra. De igual modo hay que subrayar la publicación realizada por parte de la Klenieren Galerie Eisleben de Berlin titulada "Pinteu pintura" (1988) y las monografías "Temática i poética en l´obra artística d´Antoni Miró", publicada por la Universidad Politécnica de Valencia y el Ayuntamiento de Alcoy (1988), "Mon d´Antoni Miró" (Figura 8) editada por el Instituto Juan Gil-Albert de Alicante (1989) o el "Tribunal de les aigües. Antoni Miró" publicado por la Generalitat Valenciana en 2018 (Miró, 1988).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Antoni Miró, A M. Hernández, Sense Títol, Personatges S/T, 2012. Acrílico-mixto sobre lienzo. 162x114 cm. Fuente: https://www.antonimiro.com/es/obra/#?type=painting&serieId=2&workId=1003750
Figura 8 · Portada monografía El Món d 'Antoni Miró, 1989. Edicions de Guerra, Institut de Cultura Juan Gil.Albert. Fuente: https://portalart.antonimiro.com/monografia/el-mon-d-antoni-miro

La trayectoria y el desarrollo plástico de Miró consolidan un lenguaje propio y el afianzamiento de una verdadera función social, proyectada mediante la voluntad revolucionaria del artista por medio de exposiciones, de agrupaciones artísticas fundadas y de la participación activa en la cultura del país (colaboraciones en periódicos y editoriales, promoción de artistas y de actividades). Este conjunto de acciones y hechos se convierten en la seña identificativa de un nombre propio, Antoni Miró, artista, mediador, gestor y persona (Castro, Llinares et al., 2019).

Conclusiones

El presente estudio confirma el afianzamiento del artista alcoyano Antoni Miró en el panorama artístico y cultural contemporáneo, justificado en su extraordinaria trayectoria, que abarca una extensa producción plástica, así como en su prolífica proyección internacional en centenares de muestras, bienales o congresos que han consolidado un lenguaje propio y, por lo tanto, una autoría destacada y concreta.

El conjunto de su obra posee una clara función social, puesto que reivindica y visibiliza todos aquellos hechos que demandan un cambio, convirtiéndose de este modo en la voz del pueblo, en el estandarte de generaciones diversas y aportando una reflexión acerca del momento actual.

Referencias

Castro, F., Llinares, J. A., Yvars, J.F., De la Calle, R., Cortés Orts, C., Cruz, M., Balaguer, E., Vidal, V. M. (2019) Art i societat. L'obra i el gest en Antoni Miró. Cátedra Antoni Miró. Universidad de Alicante.

Cortes, C., Sabel-Cara Simó (2005) Vull ser pintor… Antoni Miró. Ediciones 3 i 4.

Miró, A. (1974) Antoni Miró. Cuadernos de Arte del Instituto de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Málaga.

Miró, A. (1988) Pinteu pintura. Ayuntamiento de Ibi.

Miró, A. (2000) Antoni Miró. Catàleg general de l'obra gràfica 1960-2000. Alfagràfic Editors.

Miró, A. (2010) Antoni Miró, Històries (de la nostra Història). Museo Universidad de Alicante.

Miró, A. (2015) Ovidi Intemporal. Antoni Miró. Ayuntamiento de Alcoy.

Tormo, J. (2017) Antoni Miró, la mirada rebel: trajectòria, pensament, interaccions, pintura i poesía. Cátedra Antoni Miró. Universidad de Alicante.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Ativismo e Fruição na Arte de Denilson Baniwa

Activism and Fruition in the Art of Denilson Baniwa

REGINA LARA SILVEIRA MELLO

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Rua da Consolação, 930. CEP:01302-907, São Paulo, SP, Brasil.

Resumo: Apresenta-se algumas reflexões sobre a obra de Denilson Baniwa, artista brasileiro de origem indígena que teve recentemente um trabalho adquirido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. A ocupação de espaços museológicos, atribuições de autoria e mercado da arte são questões que se contrapõe à necessidade de manter tradições e valores constituintes deste ser indígena, com universo íntimo e cosmológico próprio. Neste momento especial de pandemia que incita o homem a repensar sua ocupação no planeta Terra, sua arte cria uma linguagem que universaliza amplas demandas do ser humano combinando espiritualidade, ativismo e sobretudo fruição.

Palavras chave: arte-indígena / sistema da arte / antropoceno.

Abstract: *Some reflections on the work of Denilson Baniwa, a Brazilian artist of indigenous origin who recently had a work acquired by the Pinacoteca of the State of São Paulo, Brazil, are presented. The occupation of museum spaces, authorship and the art market are issues that oppose the need to maintain traditions and values that make up this indigenous being, with its own intimate and cosmological universe. In this special pandemic moment, when we are rethinking the way we relate to the Earth, his art creates a language that universalizes the broad demands of human beings combining spirituality, activism and above all fruition.*

Keywords: *indigenous art / art system / anthropocene.*

Submetido: 25/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

Denilson Baniwa é um artista brasileiro de origem indígena, 37 anos, nascido em Mariuá, aldeia onde vive o povo Baniwa, na região de Barcelos a beira do Rio Negro, o maior afluente do Rio Amazonas. Atualmente reside em Niterói, Rio de Janeiro, e viaja por todo o Brasil dando palestras, expondo em galerias, fazendo performances cujos vídeos publica em seu canal do YouTube. Transita pelo universo não-indígena recolhendo elementos que perpassam seu repertório em constante expressão de luta pelos direitos dos povos indígenas.

Pretende-se discutir a experiência multicultural deste artista que não se fecha no mundo particular dos povos indígenas, ao contrario, coloca suas questões de forma a provocar reflexões de carater universal, especialmente no que diz respeito à Terra como habitat, na ocupação do homem neste planeta, olhando para o que foi feito no passado que resultou na maneira como vivemos hoje. Neste sentido suas ideias encontram ressonância no debate conceitual proposto por Bruno Latour, que tem dialogado sobre o conceito de Antropoceno.

Os estudos do sistema da arte de Anne Cauquelin apoiam a discussão sobre os enfrentamentos do artista contemporâneo frente as posições estabelecidas pela critica, no intuito de classificar obra e artista, bem como mediar sua comunicação com a sociedade. Consultou-se também como pesquisa de referência os escritos de Ilana Seltzer Goldstein sobre os povos aborígenes australianos, pois embora tenha sido realizada do outro lado do mundo, noutra realidade, demonstra um olhar sensível sobre a arte criada por artistas de origem aborígene.

2. Habitar a terra: pensando o Antropoceno

O modo de vida indígena, especialmente sua relação de aproximação com a natureza, tem chamado a atenção neste momento de pandemia, quando um vírus que *saltou* do mundo animal e contaminou humanos, se alastrou velozmente pelo planeta. Longe de idealizar o modo de vida dos povos indígenas e tão pouco considerá-los como massa homogênea, observa-se, no entanto, que sua sobrevivência até hoje sugere outra ação sobre a natureza: ver e sentir-se como agente determinante na ocupação da Terra, o que já propõe mudança significativa.

Holoceno é o nome da era glacial iniciada há aproximadamente 11 mil anos, durante a qual a humanidade cresceu e se desenvolveu. Foi um período de estabilidade ambiental que começou a ser rompida no séc.XVIII, com a revolução industrial, e vem lentamente se intensificando. Neste período marcado pela persistente queima de combustíveis fósseis, o clima global foi afetado pela interferência no mecanismo natural de aquecimento do efeito estufa. O termo Antropoceno, ('anthropos'= homem + 'cenos'=novo, em grego), foi cunhado pelo

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

biólogo Eugene Stroermer e popularizado pelo Nobel de Química, Paul Crutzen, em 2000 (Crutzen, Paul J & Stroermer, Eugene F,2015). Conforme Latour, o conceito incorpora conhecimentos da geologia, da história, ou ainda geo-história, política e filosofia. Assumir o termo, considerar a transição do período Holoceno para Antropoceno, implica numa escolha científica e sobretudo política, que reconsidera a responsabilidade do homem sobre a Terra (Latour, 2014).

No artigo 'Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno', Latour inicia reproduzindo reflexões de personagens do cinema em filmes de viagens espaciais que ao 'olhar para dentro os espectadores, se dão conta de que não há mais Fronteira, não há mais rotas de fuga a não ser aquela que nos conduz de volta à Terra. A direção não é para a frente, *plus ultra*, e sim para dentro, *plus intra*, de volta para casa. (Latour,2014).

3. Ocupação e comunicação no sistema da arte

A ocupação de espaços museológicos exclusivos à arte é recente para artistas visuais de origem indígena, sempre presentes no campo de estudos de sólida tradição na antropologia brasileira. Temas caros às exposições artísticas como atribuição de autoria, mercado de arte, inserção na linha do tempo da história da arte são novidade ao sistema que sempre classificou arte indígena como artesanato, difundido como expressão única, onde grafismos de tribos diversas se misturam, sendo considerados uma representação uniforme, típica do índio brasileiro.

A trajetória do artista Denilson Baniwa iniciou-se da mesma forma, onde o índio teria espaço garantido de exposição e venda de seu trabalho como arte-indígena, mas expandiu sua atuação ao ocupar espaços em galerias de arte, onde suas obras são colocadas no mercado e recentemente, em museus. Em seu site o artista vende camisetas com desenhos seus, e oferece possibilidades de aplicação em canecas, livros e outros objetos, bem parecido com o que se vende numa loja de museu, cheia de lembranças das exposições.

3.1 O Pagé-onça

Baniwa participa de ações de rua em luta pelo direitos dos povos indígenas, como a colocação de lambe-lambe (assim são chamados os cartazes de rua colados com cola nos muros da cidade) (Figura 1). Quem quiser aderir a causa, pode baixar gratuitamente uma estampa do Pagé-onça, montar com o nome da sua cidade, imprimir e colar nos muros, para demarcar o lugar como TERRA INDÍGENA, conforme explica:

> *algumas imagens dos lambe-lambe, o da onça na parte branca pode inserir alguma informação (por exemplo, o "nome da tua cidade + Terra Indígena" ou como*

*preferir), lembrando que esse da onça é pra representar a demarcação de território do imaginário na cidade ou lugares (universidade, praças, instituições, etc).(*Disponível em denilsonbaniwa@com.br, acesso em jan, 2021)

3.2 Natureza Morta, 2014

Na série "Natureza Morta", de 2014, infogravuras de tamanho variado, que teve a n.1 doada anonimamente ao MASP- Museu de Arte de São Paulo em 2020, por ocasião da exposição Histórias da dança. Nesta obra, o artista sobrepõe uma imagem de terra devastada sobre uma foto de satélite da região onde o povo Baniwa mora. A imagem de terra devastada tem o formato de uma silhueta do Pagé, como se observa pelo cocar de penas na cabeça e chocalho na mão, no gestual de uma pessoa dançando. O Pagé é uma liderança fulcral na tribo indígena, representa o ser que faz a ligação entre as pessoas e o mundo espiritual, entre o céu e a terra (Figura 2). O título da obra aponta o duplo sentido, conforme o próprio artista explica em entrevista: 'Existem muitos quadros pintados com frutas, e objetos que são chamados de Natureza Morta, não é mesmo? Então, esta é a *nossa* Natureza Morta, é isso que eu quis mostrar...!' (Braz, Waldiael & Cosendey, Laura, 2020).

A mensagem de Baniwa é clara e vem sendo repetida à exaustão! Segundo Latour:

> *os Historiadores da ecologia estão certos em dizer que não há provavelmente nada de completamente novo no conceito de Antropoceno, já que os conflitos por territórios e seus recursos são tão antigos quanto a raça humana e que os alertas quanto às consequências dessas "apropriações de terras" sobre o ambiente são tão antigos quanto a Revolução Industrial.* (2014:27).

Mas a disputa pelas terras indígenas passa pelo reconhecimento do *ser índio,* com identidade própria; reflete diretamente na distribuição das terras ocupadas desde sempre por estes povos, que subsistem em território próprio.

O debate sobre a demarcação das terras indígenas mobiliza a sociedade brasileira: surgem juízes, políticos, antropólogos e outras personalidades públicas opinando e assumindo posições divergentes. Analisando uma linha do tempo desde a 1989, quando foi reunida a última assembleia nacional constituinte, observa-se que os governos de esquerda demarcaram mais terras indígenas, enquanto os de direita, como o atual, são mais liberais com o avanço do desmatamento e especialmente o garimpo nestes territórios, enquanto prolongam a discussão sobre o que é 'ser indígena'. Atualmente tramita no Congresso Brasileiro uma lei que pretende definir os territórios ocupados pelos povos que foram reconhecidos como indígenas até o estabelecimento da Constituição Brasileira

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

BOISSUCANGA
TERRA INDÍGENA

Figura 1 · Denilson Baniwa,Lambe-lambe TERRA INDÍGENA colado nos muros da cidade Boissucanga. Site do autor. Fonte: https://www.denilsonbaniwa.com.br
Figura 2 · Denilson Baniwa,- Natureza Morta 1, 2014. Infogravira de tamanhos diversos. Coleção do MASP. Fonte: https://www.behance.net/gallery/102730887/Enfim-civilizacao.

de 1989; em outras palavras, os povos que, reivindicando ou não, tiveram suas terras demarcadas até aquele momento permanecem com a terra; a partir daí não haveria mais esta possibilidade.

Quando Baniwa trabalha sobre mapas, que aparecem com relativa frequência em suas obras, a visão superior indica certo distanciamento, como se tentasse sair do meio e flutuar, para observar de longe e dialogar com a sociedade, incorporando temas como desmatamento e mineração da terra entre outras agressões a natureza. Renomados cientistas brasileiros apontam a exploração sustentável da diversidade da floresta como saída possível deste impasse, que poderia ser tão lucrativa quanto o minério, mas o debate sobre o futuro da floresta amazônica está no ar.

3.3 Mercado, identidade e coletividade

Assumir uma causa coletiva, manter identidade própria reconhecida e ao mesmo tempo ser representante de uma comunidade num debate incomodo que atrita a sociedade traz questões aos artistas de origem indígena. Em entrevista, o Baniwa explica: 'o Pagé, assim como a minha arte, se expressa por metáforas que são reveladas nas celebrações tribais.' (Baniwa, 2017).São intepretações de uma cosmologia própria, habitada por seres que se comunicam com a tribo intermediados pelo Pagé. O uso, na sua obra, de figuras tão íntimas à tribo não seria uma apropriação de algo próprio ao coletivo? Mas a linguagem da arte não se constitui de metáforas captadas, inspiradas e elaboradas pelo artista?

O mercado da arte, que engloba galerias, leilões e colecionadores, tem suas razões, sobretudo econômicas, para valorizar monetariamente a individualidade do artista, trazendo na esteira os conceitos de autoria, autenticidade e originalidade. A circulação de imagens acelerada pela era digital também se reflete neste mercado, sensível a notícias que alteram rapidamente valores em moeda e parecem deixar "obras de artistas de um lado e uma rede de distribuição econômica de outro."(Cauquelin, 2005).

Quando se trata de Arte Contemporânea, Anne Cauquelin nos aponta:

> *'uma constatação de Hegel, no primeiro capítulo da Fenomenologia do espírito: o agora já deixou de sê-lo quando é nomeado, já é passado; quanto ao aqui, ele exige a constituição de um lugar que o envolva.*'(Hegel apud Cauquelin, 2005:11).

Esta urgência do presente alimentada pela circulação internacional de ideias e produções artísticas parece exigir o lugar de assentamento, o *aqui agora* onde a arte pode ser vista para fruição e elaboração. Este lugar de exposição de obra e pensamento é o museu de arte, que além de conservadores e curadores,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Denilson Baniwa,- Enfim, civilizacao 2019. 38,5 x 29,5cm. Colagem sobre fotografia. Coleção Pinacoteca SP. Fonte: https://www.behance.net/gallery/102730887/Enfim- civilizacao

incorpora cada vez mais entre seus pesquisadores antropólogos e sociólogos, além de críticos, historiadores e teóricos da arte, com o intuito de validar a produção artística.

A constante alimentação de notícias que acompanha a produção das obras parece favorecer esta combinação de fruição e ativismo presente na obra de Baniwa, que alterna obras assinadas, com a criação de símbolos feitos a partir da captação de imagens coletivas como os desenhos dos trançados da cestaria indígena, ou de figuras míticas como o Pagé-onça e a Serpente-universo para promover ações de retorno a comunidade, como vimos acima (Figura 3).

Trata-se de um mapa do período colonial brasileiro (1530 a 1822), feito de maneira aproximada, com o sul na parte superior e o norte na parte de baixo. Começa na Bacia do Rio da Prata (que hoje compreende Brasil, Uruguai, Paraguai e Argentina) e vai até o Rio de Janeiro, com nomes sugestivos dos locais como são chamados até hoje: Rio da Prata, Baía de São Sebastião e Cabo Frio. Retrata a vida dos indígenas, executando atividades cotidianas, colonizadores chegando em caravelas e dois deles em terra, aparentemente negociando. No mar, as caravelas se aproximam com palavras no casco, escritas pelo artista, que são nomes de doenças conhecidas como rubéola, sarampo, malária e aids. Nas velas aparece pintado o símbolo da caveira sobre dois ossos cruzados, significando que ali tem veneno, ou é um navio pirata. A foto de um cemitério com cruzes é colocada no canto direito, com as palavras Enfim,'civilização', entre aspas.

Sabe-se que as tribos indígenas, que viviam isoladas, tinham doenças tratadas no interior daquele grupo e sofreram muito com a contaminação no contato com os europeus, que traziam doenças para as quais os índios não tinham defesa; por isso tribos inteiras foram exterminadas, situação que ocorre até hoje, mesmo com os conhecimentos que a ciência atual dispõe sobre o assunto.

A aquisição da obra "Enfim, civilização", em 2019, por meio do programa de Patronos de Arte Contemporânea da Pinacoteca de São Paulo, valida este artista, 'colocando em debate a história da arte que o museu pretende contar e as que permaneceram invisíveis' confome ressalta o diretor do museu, Jochen Volz. (Volz, 2020)

Conclusão

O presente artigo poderá contribuir para mostrar o debate que se estabelece no ingresso de artistas de origem indígena no sistema da arte. Conforme afirma Jochen Volz: 'A Pinacoteca de São Paulo se dedica às artes visuais brasileiras desde sua fundação, em 1905, mas somente em 2019 incorporou ao seu acervo obras de arte brasileira produzidas por artistas indígena.'(Volz,2020)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Na exposição 'Véxoa: Nós sabemos', em cartaz desde outubro de 2020, Baniwa criou a obra 'Nada que é dourado permanece 1:Hilo' uma ação de plantio e semeadura no estacionamento da Pinacoteca SP e trás o espaço externo para dentro do edifício, através das câmeras de segurança, que filmam e transmitem permanentemente as imagens via YouTube. Segundo Baniwa, o plantio começou exatamente 2 anos após o incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro e será acompanhado até 22/03/2021, quando termina a exposição. "Véxoa: nós sabemos," é um evento que reúne o conhecido pensador indígena Airton Krenak, as curadoras Fernanda Pitta (Pinacoteca SP) e a pesquisadora indígena Naine Terena, que convidaram 23 artistas. Vale a pena acompanhar a trajetória artística de Denilson Baniwa, que continua criando e expondo intensamente sua arte que combina espiritualidade, ativismo e sobretudo fruição.

Referências

Baniwa, Denilson. Sítio. http://denilsonbaniwa.com.br

Baniwa, Denilson (2017)."Arte contemporânea indígena e a relação entre o artista e a sociedade não-indígena." Campinas. PUC. Palestra de encerramento do 27° encontro anual da ANPAP- Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas.1 vídeo de 1h50m. Edição 6/10/2017. Disponível em https://youtu.be/sR4NJYNJqWs Acesso em 10/01/2020.

Braz, Waldiael & Cosendey, Laura. (2020). "Diálogos no acervo — Denilson Baniwa, Natureza Morta." São Paulo. MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateubriand. Edição 25/11/2020.1 vídeo de 55 min. [Live] Disponível em https://youtu.be/MKI4NoLfm-I. Acesso em 15/01/2021.

Cauquelin, Anne (2005) "Arte contemporânea: uma introdução". São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-99102- 18-4.

Crutzen, Paul J & Stroermer, Eugene F. (2015) "O antropoceno". *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, sem número. 06 nov. 2015. https://piseagrama.org/o-antropoceno

Krenak, Ailton & Baniwa, Denilson. (2020) "Contra um novo fim do mundo." São Paulo. #Festival ZUM2020.13/12/2020. 1 vídeo (1h30) [Live] Disponível em https://youtu.be/bWL6ph1Nj7g. Acesso em 20/12/2020.

Goldstein, Ilana Seltzer (2012). "Autoria, autenticidade e apropriação: reflexões a partir da pintura aborígine australiana." *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. ISSN 0102-6909, e-ISSN 1806-9053.Vol. 27, N° 79: 81-106.

Latour, Bruno (2014). "Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno." *Revista de antropologia da USP-Universidade de São Paulo*.V. 57 N° 1:11-31. ISSN 1678-9857.

Volz, Jochen. Exposição "Véxoa: nós sabemos". 31/10/2020 a 22/10/2021. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em https://pinacoteca.org.br/programacao/vexoa-nos-sabemos. Acesso em 20/12/2020.

Nota biográfica

Regina Lara Silveira Mello é artista visual e professora no programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutorado em Psicologia na área de Criatividade, pela PUC Campinas, SP, Brasil e Pós Doutorado na VICARTE — Vidro e Cerâmica para as Artes, unidade investigação da FCT-UNL e FBAUL. Coordena, com Marcos Rizolli, o grupo de investigação aTempo- Arte e Linguagens Contemporâneas, da UPM.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5788-7496

Email: regina.mello@mackenzie.br

Morada: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Rua da Consolação, 930, CEP:01302-907, São Paulo, SP, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Argila e culinária, na obra de Anna María Maiolino

Clay and cooking, in the work of Anna María Maiolino

RITA FRUTUOSO OLIVEIRA

AFILIAÇÃO: Faculdade Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo: O trabalho com a argila marca grande parte do percurso artístico de Anna María Maiolino, procurando perceber a relação que ela estabelece com este material e como as referências culinárias encontram espaço no processo criativo com esta matéria plástica. Este artigo aborda o surgimento da argila no trabalho da artista, passando por uma reflexão sobre a manualidade e repetição, terminando sobre a influência culinária na forma de trabalhar a argila percebendo como essa analogia acontece nas suas instalações.

Palavras chave: manualidade / repetição / argila / culinária.

Abstract: *The work with clay marks a large part of Anna María Maiolino's artistic path, seeking to understand the relationship she establishes with this material and how culinary references find space in the creative process with this plastic material. This article approaches the appearance of clay in the artist's work, passing through a reflection on manuality and repetition, ending on the culinary influence in the way she works with clay, perceiving how this analogy happens in her installations.*

Keywords: *manuality / repetition / clay / cooking.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

Introdução

Anna María Maiolino é uma artista plástica nascida em 1942 em Itália, que vive parte da sua infância na escassez do pós-guerra, acabando por se mudar uns anos mais tarde para a Venezuela, onde iniciou os seus estudos artísticos na Escola de Belas Artes Cristóbal Rojas. Mas é no Brasil, em 1960, que estabiliza a sua vida e carreira, continuando os seus estudos artísticos, na Escola Nacional de belas Artes-Enba, no Rio de Janeiro. Em 1968, viaja para Nova York, durante três anos, a estudar na Pratt University, revelando sempre a sua busca pelo conhecimento. Apesar de todas estas dinâmicas de lugares, é o Brasil o país onde se nacionaliza em 1968.

O seu trabalho abrange um vasto leque de formas artísticas, desde a gravura, escultura, pintura, desenho, multimédia e performance. De toda sua trajetória artística a sua relação com o universo alimentar e com argila representam grande parte do seu trabalho. No seu projeto "Por um fio" (1976), onde fotograficamente se regista um fio de macarrão que liga três gerações, retratadas pela mãe de Anna María, pela artista e por sua filha, transparecendo claramente os seus afetos e a sua cultura culinária materializada no macarrão. Esta matéria alimentar, tão presente na cultura italiana, é uma 'pasta moldável', ideia esta que será resgatada nos seus trabalhos com argila. Na argila Maiolino expressa a sua manualidade, os gestos, e a repetição, fatores que são corporizados na sua obra, que liga a argila à culinária de forma subtil, mas evidente.

1. O encontro com a terra e o reconhecimento da argila

A argila é uma matéria-prima extraída do solo, entendamo-la como uma matéria plástica que se torna moldável com água, endurecendo com a secagem ou cozedura (Martin, 1995).

Anna María inicia a sua relação com a argila, num dos projetos mais célebres da sua carreira, a instalação "Arroz e Feijão". Este projeto foi apresentado na sua estreia em 1979, na Aliança Francesa no Rio de Janeiro. Nessa primeira apresentação existiam três mesas postas, com todos os elementos que compõem o ritual da refeição, em que numa delas existiam seis pratos de cerâmica, colocados sobre um tumulo coberto de um têxtil negro. Cada prato continha terra, de onde germinavam grãos de arroz e feijão, dois dos principais ingredientes da alimentação brasileira. O negro da tolha da mesa representava a morte, assim como as sementes germinadas simbolizavam a vida, reforçando que a vida continuará apesar da morte. Esta obra, tendo sido exposta várias vezes, perdurou no tempo, tendo sido também exibida em 2007 na Galeria Milan, em São Paulo, e em 2010 na bienal de São Paulo (Figura 1). Nesta apresentação

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

a disposição de todos os elementos aconteceu de uma forma nova, mais organizada, que se compunha por uma mesa central, em que lateralmente existiam duas prateleiras de pratos bancos, em exposição, e por fim um ecrã que exibia uma boca movimentando-se com gestos de mastigar.

Nesta instalação a artista pretende destacar a importância de nos alimentarmos da nossa terra e da nossa cultura. Neste projeto dá-se primazia às origens, valorizando os recursos naturais e reforçando o lugar. A terra é aqui merecedora destaque, não só como matéria, mas como fonte de alimento e cultura, de onde são criadas as raízes que nos conectam a um sítio e de onde germinam os alimentos e as matérias primas.

A argila exibe-se nesta obra de dois modos, como matéria em bruto, através da terra, e como matéria cozida, através da cerâmica (Canotilho, 1999). Para além da terra se apresentar como fonte de germinação de alimentos, encontra-se, nesta instalação, contida num prato de argila cozida, corporizada em cerâmica. A cerâmica permitiu ao homem conformação simples e acessível, possibilitando a criação de inúmeros objetos de configurações destintas, que foram decisivos para a evolução da alimentação, da culinária e da cultura alimentar (Spataro & Alexandra Villing, 2015). O prato, objeto tão comum e transversal a muitas culturas, carrega em si a carga simbólica desta relação entre argila e alimentos. (Figura 2).

> *O prato é o elemento simbólico e espacial do ato alimentar, podendo ser o contentor que apresenta o alimento, ou ainda representando o próprio alimento, de um modo descritivo, numa ementa. "* (Bonacho, 2019).

O prato servido com terra, como se apresenta nesta mostra (Figura 3), retrata também um ciclo (Figura 4). Da terra extraímos os alimentos e as argilas, que motivaram o surgimento da culinária e da cerâmica, e que sobre a mesa teatralizam o momento da refeição.

Apesar desta identificação da argila no trabalho de Maiolino, ela reconhece o surgimento da argila de uma forma consciente, no final dos anos 80. Identificando nesta matéria plástica uma forma de se libertar de um momento de introspeção que vivia na altura com as suas pinturas, e que não a faziam encontram um sentido, originando um "trabalho inútil "(SescTV, 2014). Quando decide explorar a argila, começa nesse processo de descoberta produzindo o seu retrato, fazendo-o e refazendo-o várias vezes. Entendendo que argila era uma matéria que "carrega em si, toda a possibilidade de forma "(SescTV, 2014) a artista acaba por iniciar as suas primeiras obras, em 1989, compostas por objetos de parede, e com a denominação de "Séries Novas Paisagens", em que

Figura 1 · Anna María Maiolino, ´Arroz e feijão', 1979-2007. Instalação em mesa fórmica, 20 cadeiras pretas, pratos, copos; prataria, terra; sementes de arroz e feijão; prateleiras e vídeo na TV. 212 ½ x 47 1/5 in. (540 x 120 cm.). 29° Bienal de São Paulo 2010, São Paulo. Fonte: https://cfileonline.org/exhibition-anna-maria-maiolino-rice-beans-sao-paulo/

Figura 2 · Anna María Maiolino, ´Arroz e feijão', 1979-2007. Instalação em mesa fórmica, 20 cadeiras pretas, pratos, copos; prataria, terra; sementes de arroz e feijão; prateleiras e vídeo na TV. 212 ½ x 47 1/5 in. (540 x 120 cm.). 29° Bienal de São Paulo 2010, São Paulo. Fonte: https://cfileonline.org/exhibition-anna-maria-maiolino-rice-beans-sao-paulo/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Anna María Maiolino, ´Arroz e feijão', 1979-2007. Instalação em mesa fórmica, 20 cadeiras pretas, pratos, copos; prataria, terra; sementes de arroz e feijão; prateleiras e vídeo na TV. 212 ½ x 47 1/5 in. (540 x 120 cm.). 29º Bienal de São Paulo 2010, São Paulo. Fonte: https://cfileonline.org/exhibition-anna-maria-maiolino-rice-beans-sao-paulo/

Figura 4 · Anna María Maiolino, ´Um, nenhum, cem mil', 1993. Fonte: https://pedroambrosoli.wordpress.com/tag/maria-martins/

reproduzia volumetrias a partir de técnicas tradicionais de escultura em argila, obtendo configurações abstratas e indefinidas, concebida inicialmente em argila e posteriormente reproduzidas.

Mas na sua descoberta pela argila, Anna deu por si a fazer pequenos fragmentos, que surgiram de uma forma natural, como se a matéria também tivesse a sua própria vontade e se estabelecesse um diálogo entre ambas, em que juntas concebiam a obra. Esta descoberta foi uma grande agitação na obra de Maiolino, em que a argila acaba por a despertar para vários suportes, desde o chão às paredes (Figura 5).

2. Manualidade e repetição

Neste envolvimento entre Maiolino e a argila a ferramenta central é a mão. "As mãos são, pois, um prolongamento do pensamento e, sem dúvida, um excelente meio de comunicação. "(Silva, Fernandes & Silva, 2003).

Neste processo de criação estabelece-se uma trilogia entre manualidade, pensamento e trabalho. Foi na descoberta de gestos simples de modelação, que surgiam de forma espontânea e natural "pequenos segmentos" (SescTV, 2014) como ela mesma descreve, resultado de gestos simples, que originam um processo natural e idêntico ao que acontece na natureza, onde ela se vai repetindo e reafirmando-se a cada novo começo, implementando uma rotina e a ação do refazer. Desta ideia de modelar, fascinada na repetição, desencadeia o surgimento de objetos sequenciais, manifestando o prazer pelo gesto, pela vontade de trabalhar a matéria argilosa, sendo esta infindável no seu uso e reuso.

Apesar de serem fragmentos que compõem o seu trabalho com a pasta argilosa, María entende que o gesto que dá origem a esses elementos, é um momento completo, descrevendo-o como pleno, sendo ele um instante em si mesmo, com a verdade de quem o faz. Mas nesta exploração do repetido, Maiolino também refere que cada repetição tem uma identidade, assim como ilustra o seu projeto "Um nenhum, cem mil" (Figura 4), onde nunca existe igualdade em cada emento construído, há uma unicidade dentro desta ideia de repetição que muitas vezes nos remete mais para o igual do que para a diferenciação.

"Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente."(Deleuze, 2018) . A ação de repetição é sem dúvida um treinamento, que nos permite uma intimidade com o material que, de outra forma não seria possível. Esta proximidade se entende como uma sequência de ações que criam padronização de tarefas, retratando uma certa rotina quotidiana. Esta ideia de quotidiano, também nos transporta para inúmeras ações diárias, muitas vezes inconscientes, mas que fazem parte da nossa vivência e que resgatam a memoria a cada gesto que fazemos.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Installation view of *Anna Maria Maiolino*, August 4, 2017–January 22, 2018 at MOCA Grand Avenue, courtesy of The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, photo by Brian Forrest. Fonte: https://www.moca.org/exhibition/anna-maria-maiolino
Figura 6 · Anna Maria Maiolino, aqui e ali, 2012, Documenta 13, Kassel, Alemanha. Fonte: http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/anna/

Bacon, é um filosofo que valoriza a experiência empírica do conhecimento, e nessa medida podemos entender que aqui esse valor de experiência se define, se constrói como de uma receita se tratasse. O fazer e refazer a forma, que resulta do gesto repetido de uma prática que Anna Maria, transporta exaustivamente para o seu trabalho. A argila, sendo plástica permite uma reprodução do instante, mesmo que repetido o processo e modelação, ela conserva cada movimento, cada intensidade do toque, cada textura, que a pele da mão lhe confere. "É apanhar esses instantes de vida, de trabalho, essa demonstração da repetição do trabalho, o trabalho em si mesmo é o conceito das instalações de argila."("'TUDO COMEÇA PELA BOCA,'" 2015)

3. Argila e alimentos que coneções podem ter

A relação das formas argilosas moldadas por Anna, transpõem a sua cultura italiana, recuperando da sua memória momentos em que sua mãe a cozinhava opara si seus irmãos. "Estão vivas na minha memória suas mãos brancas, suja de farinha eternamente ocupadas em amassar o pão, para nós, seus filhos nunca devidamente saciados". (Moura, 2004)

Maiolino ao trabalhar sobre a mesa pequenos segmentos de argila, sentiu que as ações e as formas que produzia tinham afinidades com rituais culinários, associados ao trabalho de massas húmidas que aconteciam em momentos socais à volta da mesa preparando as refeições. Estas proximidades entre pastas alimentares e argila é sem dúvida presente no trabalho da artista, pois a proximidade entre argilas e culinária é visível desde os primórdios até aos dias de hoje. Pois a cerâmica e os alimentos são claramente matérias que evoluíram em proximidade e não podem se desconectadas. Pois a plasticidade da cerâmica permitiu ao homem a conformação de vários objetos que "expandiram enormemente o leque de alimentos que podiam ser consumidos." (Wilson, 2013) e assim evoluir na dieta alimentar e nos processos de confeção.

As silhuetas simples, e os processos de conformação a elas associados, facilmente nos remetem para este universo culinário. As formas simples, fáceis de reproduzir, resgatam a espontaneidade de cada um de nós, quando modelamos algo, originando, intuitivamente, a criação de uma bola, um rolo, a impressão dos dedos, entre tantas outras formas básicas. Esta característica do simples, do comum, tornamo-nos mais próximos da obra de Maiolino, permitindo-nos estabelecer facilmente empatia com a sua obra.

A artista explora a relação da argila em vários suportes e espaços, essa exploração é bastante visível no seu trabalho "Aqui e Ali". Nesta obra a artista expõe várias peças de argila numa casa, ocupando várias divisões o objetos nela

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Anna Maria maiolino, aqui e ali, 2012, Documenta 13, Kassel, Alemanha. Fonte: http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/anna/
Figura 8 · Anna Maria Maiolino, Estão na Mesa, da série Terra Modelada, 2017, argila e mesa de madeira. Fonte: https://theseenjournal.org/language-

existentes. Esta instalação desafia o espetador a fazer o seu entendimento sobre a argila, dependendo do lugar onde é colocada. Quando as formas se apresentam no chão, remetem-nos para o trabalho com terra, mas quando estas são apresentadas sobre uma mesa, é fácil a sua associação com a comida.

Das várias divisões da casa destaca-se a cozinha (Figura 6) como espaço de observação, sendo evidente que ali as formas apresentadas remetem facilmente a ações culinárias ou à forma de determinados alimentos, seja ela colocada sobre o fogão, um armário ou até numa prateleira.

As formas remetem a ações simples (Figura 7), como esmagar, cortar, amassar, estender, rolar, comportamentos facilmente gerados por um cozinheiro ou ceramista no decorrer do seu labor. Para o trabalho de modelação, a mesa é um suporte que merece destaque, pois é sobre ela que se preparam as matérias e onde acontecem muitas das etapas de conformação, assim como se destaca no seu projeto "Estão na Mesa" (Figura 8). Esta obra assume de uma forma bastante clara esta relação entre argila e culinária, deste o título da obra, que pretende ilustrar uma expressão portuguesa usada para anunciar quando o jantar está pronto, até ao fato de apresentar os elementos sobre a mesa, como se estivesse a servir uma refeição ao espetador. Nesta obra revela-se a ação do trabalho e o prazer de preparar algo para alguém desfrutar. Os elementos apresentados ordenadamente, demonstram pela sua forma os gestos que as geraram, permitem-nos identificar rapidamente os movimentos feitos deixando no espetador um sentido de cumplicidade constatando ações que remetem à sua rotina, reconhecendo o valor e a beleza do simples toque numa matéria moldável.

Conclusão

O trabalho com a argila na obra de Anna María Maiolino está intimamente ligado o universo culinário, encontrando-se moldada nas formas argilosas do seu trabalho. A valorização da mão e dos gestos em ações repetidas é evidente e sistemático na sua obra, onde a forma simples de trabalhar faz desperta empatia no espetador. Torna-se evidente que na obra da artista a forma de trabalhar os alimentos e a argila é uma fonte de inúmeras analogias, percebendo como essas afinidades estão impressas em fatores culturais. Assim como o antropólogo Lévi-Strauss usa o universo culinário na sua obra "Mitologias", procurando entender a humanidade, o mesmo acontece quando tentamos entender as argilas modeladas pelas mão Maiolino introduzindo a culinária nesse entendimento e percebemos como ela se faz presente, como inspiração, como forma e como poderá ser vivida e experienciada pelos outros.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Bonacho, R. (2019). *Comunicar o Alimento: a Prática do Design nas Artes Culinárias*.

Canotilho, M. H. P. C. (1999). *Processos de Cozedura em cerâmica*. Retrieved from https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/203/1/60 — Processos de cozedura em cerâmica.pdf

Deleuze, G. (2018). *Diferença e repetição*. Retrieved from https://www.amazon.com.br/Diferença-repetição-Gilles-Deleuze/dp/8577533883/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=ÅMÅŽÕÑ&keywords=Diferença+e+Repetição&qid=1563074883&s=books&sr=1-1

Hofstaetter, A. (2009). *Repetição e Trangressão* (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Retrieved from https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16931/000692285.pdf?sequence=1

Martin, S. G. and R. T. (1995). Defenition of clay and clay mineral: joint report of the aipea and cms nomenclature committees. *Clays and Clay Miner*.

Moura, G. R. de. (2004). *Entrevidas-Anna Maria Maiolino*.

SescTV. (2014). *Museu Vivo: Ana Maria Maiolino (Parte 2)*. Brasil.

Silva, R., Fernandes, I., & Silva, R. (2003). *Olaria portuguesa:do fazer ao usar*. Retrieved from https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/12288/1/FERNANDES 2003C.pdf

Spataro, M., & Alexandra Villing (Eds.). (2015). *CERAMICS, CUISINE AND CULTURE: THE ARCHAEOLOGY AND SCIENCE OFKITCHEN POTTERY IN THE ANCIENTMEDITERRANEAN WORLD*. Retrieved from https://www.academia.edu/16477685/Investigating_ceramics_cuisine_and_culture_past_present_and_future_2015_in_M_Spataro_and_A_Villing_eds_Ceramics_Cuisine_and_Culture_The_Archaeology_and_Science_of_Kitchen_Pottery_in_the_Ancient_Mediterranean_Oxford_Oxbow_Books_2015_1_25

"TUDO COMEÇA PELA BOCA." (2015). *Artes e Ensaios 29*. Retrieved from https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10223/7714

Wilson, B. (2013). *A história da Invenção na Cozinha*. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores.

Do refúgio na Natureza à criação do Museu Ecológico e Artístico Frans Krajcberg

From refuge in Nature to the creation of the Frans Krajcberg Ecological and Artistic Museum

SABINA COUTO* & DOMINGOS LOUREIRO**

*AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP), Unidade de Investigação i2ads, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, 4049-021, Porto, Portugal. Bolseira de Doutoramento da Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT) — i2ADS/FBAUP.

*AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP), Unidade de Investigação i2ads, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, 4049-021, Porto, Portugal.

Resumo: O artigo apresenta, de forma resumida, a prática artística de Frans Krajcberg (1921 — 2017), focando essencialmente no Sítio Natura construído em 1966 pelo autor, na Mata Atlântica, no sul da Bahia. Espaço, para o qual foi criado um fundo para a construção da "Fundação Museu Ecológico e Artístico Frans Krajcberg" para preservar do lugar e das suas funções pedagógicas. É abordado, ainda, os desenvolvimentos recentes de que a floresta tem sido alvo, com reflexo direto sobre o projeto Museu Ecológico, tornando-se ainda mais urgente a reflexão que Krajcberg tanto defendeu.

Palavras chave: Natureza / Frans Krajcberg / Museu Ecológico.

Abstract: *The article summarizes the artistic practice of Frans Krajcberg (1921 — 2017), focusing essentially on the Natura Site built in 1966 by the author, in the Atlantic Forest, in southern Bahia. Space, for which a fund was created to build the "Frans Krajcberg Ecological and Artistic Museum Foundation" to preserve the place and its pedagogical functions. The recent developments that the forest has been subject to are also discussed, with direct reflection on the Ecological Museum project, making the reflection that Krajcberg defended so much even more urgent.*

Keywords: *Nature / Frans Krajcberg / Ecological Museum.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Frans Krajcberg (1921 — 2017) de origem judaica, nasceu na Polónia (Kozienice) e vai para o Brasil no período de pós-guerra para esquecer a perseguição nazista, bem como a destruição do seu país e perda da sua família no Holocausto. Krajcberg, no início da Segunda Guerra Mundial, vivia em Czstochowa e pela sua origem judaica foi alvo de muitas perseguições por preconceito racial e nazismo.

O autor foi o único sobrevivente da família devastada pelo Holocausto e durante a sua infância isolou-se nas florestas, como um lugar de refúgio. Na fase da sua adolescência, já com interesses artísticos, revelava angústia pelo racismo e isolamento provocado pela religião. Durante este período, começou a manifestar uma revolta contra a violência do homem e culminou um desejo de se expressar através da arte e da pintura. Viveu com muitas dificuldades financeiras e no período de guerra, fugiu dos campos de concentração e refugiou-se na União Soviética, onde iniciou a sua formação em engenharia e artes na Universidade de Leningrado. No período de 1941 e 1945, tornou-se oficial do exército polaco e chegou mesmo a participar na batalha. Com o fim da guerra imigrou para a Alemanha e estudou na Academia de Belas Artes de Stuttgart, na qual teve oportunidade de aprender com um dos fundadores da Bauhaus, Willi Baumeister (1889-1955), os principais movimentos da arte moderna (Filho, 2015).

Em 1948, aos 27 anos, imigrou para o Brasil por incentivo do artista plástico Marc Chagall (1887-1985), sem noção do idioma e sem recursos, viveu na rua durante uma semana na cidade do Rio de Janeiro. Mais tarde, com ajuda foi para São Paulo e começou a trabalhar na manutenção do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Aqui trabalhou como assistente de Mário Zanini (1907-1971), Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Alfredo Volpi (1896-1988), que se tornaram importantes artistas plásticos brasileiros e com quem criou amizade. Esta experiência de guerra, de perseguição, preconceito racial, de sobrevivência e perda levou-o a querer tratar e expor a barbaridade do homem. Mas, foi o ano de 1948 que ditou o rumo da sua prática artística pelo impacto do que assiste das ações humanas sobre as florestas brasileiras. No entanto, é na 1ª Bienal Internacional de São Paulo (1951) que consegue expor duas pinturas e assim, inicia a carreira artística (Fernandino, 2014).

Krajcberg refugiou-se na Natureza e direcionou a sua prática artística para uma linha naturalista, na qual, utiliza diversas expressões e materiais, estabelecendo uma obra de invocação poética e político ambientalista acentuada. Para Krajcberg é fundamental a experiência no espaço, assim como a recolha dos materiais provenientes dele, salientando que o autor assumia as suas obras como manifesto sobre a fragilidade do nosso planeta e para a destruição compulsiva da Natureza (Piva, 2016).

A sua obra plástica é diversificada expressando-se em diversos meios e processos, da pintura à escultura. Destaca-se por tentar exprimir a revolta do material e simultaneamente a dele, através de: madeiras mortas e queimadas que denunciam a exterminação das florestas; de raízes destruídas e resíduos da Natureza que nos interpelam sobre a complexidade do natural; a troncos de madeira pintada com pigmentos com tons de vermelho, negro, óxido de ferro e manganês recolhidos diretamente da terra (Oliveira, 2015).

Procura-se abordar a prática artística de Frans Krajcberg, focando essencialmente no Sítio Natura construído em 1966 pelo autor, na Mata Atlântica, em Nova Viçosa, no sul da Bahia. Espaço preservado e isolado, em que construiu vários ateliers/oficinas com os meios necessários para processamento, registo e arquivo, e que, em 2001, é criado um fundo para a construção da "Fundação Museu Ecológico e Artístico Frans Krajcberg", para preservar o espaço e as suas funções pedagógicas (Tomé, 2020).

Esta comunicação pretende ainda abordar os desenvolvimentos recentes de que a floresta tem sido alvo, com reflexo direto sobre o projeto Museu Ecológico, tornando-se ainda mais urgente a reflexão que Krajcberg tanto defendeu.

2. Frans Krajcberg: projeto Museu Ecológico

Frans Krajcberg, por volta dos trinta anos de idade reconhece que a sua prática artística está diretamente ligada à Natureza e após viajar por diversos países compreende que as cidades não eram o que ele procurava, que pertence à Natureza e que sem ela a sua arte não existe. O autor desenvolveu a sua prática artística nas impactantes florestas brasileiras e as suas obras iam modificando de acordo com a matéria proveniente de cada local que percorria (Piva, 2016). O autor procurava o contato físico e sensível com o meio natural para sentir a Natureza e aprofundar a relação com o lugar. Apresentava uma necessidade de sentir e de se envolver com as matérias da Natureza, essencialmente os troncos e galhos queimados, ou pigmentos naturais de origem ferrosa. Revelou-se importante para o artista esta experiência nos lugares de Natureza, bem como a recolha dos materiais provenientes deles (Fernandino, 2014).

A partir dessa experiência e recolha pretendeu expor a ação do homem, denunciando a destruição e a violência, como a extinção das tribos indígenas. Revelava uma constante necessidade de manter um contato direto com os elementos que envolvem a Natureza, recolhendo por exemplo, madeiras mortas e queimadas denunciando a destruição das florestas. Podemos afirmar que:

> *(...) o escultor da natureza, o escultor de árvores" não belas, mas árvores com fogo, destruídas" conforme enfatiza o múltiplo artista, também pintor, gravador e fotógrafo.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *É a voz neste país que grita alto contra a destruição da natureza: árvores, florestas e sobretudo o homem que nelas habita são tragicamente devastados. A denúncia contra a natureza é sua maior missão e o caminho que traçou para representar sua "revolta" é a arte que desafia o olhar e clama para a consciência urgente de se preservar o que ainda resta* (Queiroz, 2015:28).

Sempre na tentativa de exprimir a revolta do material e simultaneamente a dele, expondo o que antes daquela madeira destruída fora uma árvore com vida e repleta de energia. Os seus objetos originários dessas raízes destruídas e resíduos da Natureza faz-nos refletir sobre a sua complexidade, e a partir deste material o autor pode "gritar" através deles (Couto, 2017). Podemos dizer que a sua experiência com a matéria é bastante filosófica, as suas obras dialogam e sustentam-se a partir da Natureza, em que os elementos orgânicos são a matéria principal e centro da sua reflexão (Queiroz, 2015).

Nesse sentido, observamos que Krajcberg concedeu muita relevância à terra onde vive, na qual surge os seus trabalhos mais significativos, pela relação íntima/profunda e as memórias que estabeleceu com o lugar. É evidente a necessidade que tinha em viver diretamente na Natureza e interagir com a matéria num sentido mais ecológico, como quando recolhe as árvores queimadas e tenta denunciar através delas a destruição das florestas e ação do homem (Oliveira, 2015). Existe aqui evidentemente preocupações ecológicas e éticas na prática desenvolvida pelo artista.

Verificou-se que o autor tinha o desejo de doar a maioria das suas obras à população brasileira, que fosse disponível ao público e com finalidades culturais e ecológicas. Seguindo esse desejo, surgiu o Sítio Natura construído em 1966 pelo autor, na Mata Atlântica, em Nova Viçosa, no sul da Bahia. Kracjberg:

> *Pela primeira vez, depois de mais de duas décadas vivendo no Brasil, o artista podia dispor de um ateliê especialmente projetado para guardar a matéria-prima natural e todo seu equipamento de trabalho. De vez em quando ele vai à Minas recolher pigmentos naturais, faz viagens para a Amazônia percorrendo rios e florestas, e para o Mato Grosso* (Lima, 2007:134).

Espaço preservado e isolado, em que construiu vários ateliers/oficinas com os meios necessários para processamento, registo e arquivo, e que, em 2001, é criado um fundo para a construção da "Fundação Museu Ecológico e Artístico Frans Krajcberg", para preservar o espaço e as suas funções pedagógicas. Museu em que Krajcberg participou pessoalmente no processo de financiamento e construção, onde pretendia albergar a maioria das suas obras, como desenhos, relevos, fotografias, filmes e esculturas, doados simultaneamente com o seu

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Parte das instalações do Museu Ecológico do Sítio Natura. Foto: Tatiana Azeviche. Fonte: http://www.bahia-turismo.com/sul/nova-vicosa/frans-krajcberg.htm

Figura 2 · Frans Krajcberg no Sítio Natura. Nova Viçosa. BA, Brasil. 2015. Foto: Leonardo Aversa. Fonte: https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/frans-krajcberg-floresta-a-arte-estao-de-luto-22073940

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

património (Figura 1). Pretendia ser um espaço de encontro, de reflexão, de troca de ideias, de conhecimentos e de estímulo para a preservação da Natureza (Tomé, 2020).

O Museu Krajcberg foi desenhado pelo arquiteto Jaime Cupertino e é constituído por três pavilhões principais: o maior contém as esculturas de grandes dimensões, cerca de mais de trezentas esculturas (Figura 2); o médio, mas, com mais altitude, expõe as obras de "sombras recortadas"; e o pavilhão mais pequeno acomoda o espaço administrativo.

Se pensarmos na série "sombras recortadas" de Krajcberg, observamos que representam a transição da pintura para as obras tridimensionais. Esse acervo encontra-se no pavilhão mais alto, no qual a sua estrutura é sustentada por esculturas de cimento, revelando formas de troncos de árvores, através das texturas, cores e volumes (Tomé, 2020). Também dispõe de uma área externa, disponível ao público, na qual se encontram três esqueletos de baleias jubartes em exposição permanente. Possivelmente a intenção da recolha destes esqueletos seria a sensibilização, tendo em conta que os turistas procuram muito estas baleias no Litoral do Sul da Bahia (Lima, 2007).

No exterior do museu está localizada a oficina de Krajcberg, com diversas máquinas, ferramentas e obras inacabadas. Um espaço completamente aberto e localizado entre o pavilhão de esculturas de grandes dimensões e o pavilhão de "sombras recortadas". Aqui, encontra-se a última escultura que estava a desenvolver, em novembro de 2017, um fragmento de madeira corroída, resgatada do mar e coberta de vermelho. Além do que foi referido, estava prevista a construção de mais pavilhões para o acervo dos trabalhos fotográficos e gravuras, contudo, isso não sucedeu. Relativamente ao estado atual do Museu Ecológico e Artístico Frans Krajcberg, observa-se degradação (Figura 3) e poucas condições para conservação ("Folha S.Paulo," 2019), além disso, a:

> *(..) impressão é que estavam guardadas e não em exposição, pois, estavam muito próximas umas das outras, não havendo espaço para apreciação. O acervo estava empoeirado, algumas peças embaladas, e outras escoradas, havia poças de água de chuva no piso do pavilhão. Mais uma vez tive a impressão de que o acervo estava sem os devidos cuidados de conservação* (Tomé, 2020:84).

Atualmente, desenvolvimentos recentes de que a floresta tem sido alvo tem refletido diretamente sobre o projeto Museu Ecológico, tornando-se ainda mais urgente a reflexão que Krajcberg tanto defendeu. Verifica-se que o museu que seria edificado no Sítio Natura, onde Krajcberg viveu, em Nova Viçosa, não irá avançar. Apesar da doação do autor ao governo do estado, a equipa técnica do

Figura 3 · Estado de degradação das esculturas de Krajcberg, Museu no Sítio Natura, Nova Viçosa, Sul da Bahia. Foto: Danilo Verpa/Folhapress Fonte: https://www.revistaprosaversoearte.com/frans-krajcberg-o-catador-de-mundos/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Instituto do Património Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) determinou que o Sítio Natura não é apropriado para acolher as de Krajcberg e o lugar deverá ter outra função. O diretor do IPAC, João Carlos Oliveira considera que a manutenção é demasiado dispendiosa para manter as obras e que o retorno do público seria reduzido, pelo que pretende preservar o lugar/história do artista, contudo, com uma abordagem focada na preservação ambiental (Jacobina, 2019).

Então, a intenção do governo é obter parcerias com instituições e conceber um lugar de preservação ecológica que de alguma forma conte a história do artista. João Carlos Oliveira, refere que o lugar é muito agressivo para preservar as obras do autor, principalmente pelas especificidades das suas esculturas, que resultam de árvores mortas e queimadas. Tenciona que o acervo de Krajcberg percorra o Brasil e o mundo, num período de quatro anos, numa exposição itinerante (Inove Criações, 2019). Ao mesmo tempo, a posição do governo não agradou o presidente da câmara, uma vez que a Câmara Municipal se tinha disponibilizado a suportar toda a manutenção do local, através de parcerias com alguns institutos, nomeadamente com o Abrolhos. Portanto, é incerto o destino das obras e do património de Frans Krajcberg, sendo somente apresentada a hipótese de o acervo ficar na Região Metropolitana de Salvador (Góis, 2019). Entretanto, as obras ainda se encontram em processo de catalogação, tratamento e restauração para futuramente integrarem uma exposição internacional.

Conclusão

Em modo de conclusão, observamos que Frans Krajcberg conseguiu transmitir/denunciar os interesses económicos e políticos que excedem o campo das artes, assumindo uma posição política contra a violência praticada pelo homem na Natureza e o meio ambiente. A prática artística do autor, em geral, apresenta problemáticas como: consumismo, preconceito, individualização, violência, insensibilidade moral, humanismo, globalização, política, sustentabilidade e entre outras questões associadas a situações que vivenciou de degradação da Natureza e do homem. Krajcberg realizou um dos maiores acervos de arte do Brasil, com pertinência a nível nacional e internacional (Oliveira, 2015; Queiroz, 2015). Demonstrou uma posição política, ambientalista e de resistência pela preservação/proteção da Natureza e da vida. Com base na relação de intimidade com a Natureza, um lugar que recordava como refúgio e de descanso, tentou denunciar a destruição das florestas brasileiras (Couto, 2017). Assim, de um espaço inicial de refúgio, a Natureza, torna-se o espaço a proteger, onde Krajcberg encontra paralelo na destruição produzida pelo humano em contexto de guerra e no espaço natural. Desta forma, o desenvolvimento de um espaço

como o Museu Ecológico não se trata apenas de um repositório da obra do autor, mas de um espaço para a preservação de uma memória sobre a atrocidade que o humano é capaz, procurando educar para a importância do natural, da Natureza e do humano, que é parte de própria Natureza.

Por outro lado, desenvolvimentos recentes de que a floresta tem sido alvo têm refletido diretamente sobre o projeto Museu Ecológico, tornando-se ainda mais urgente a reflexão que Krajcberg tanto defendeu. A intenção deste museu era preservar/divulgar a prática artística e as preocupações do autor, promovendo a realização de formações, estimulando estudantes, artistas, investigadores e críticos na área das artes na preservação da Natureza, porém, independentemente da vontade de Krajcberg, o Sítio Natura terá outra função.

Agradecimentos
Unidade de Investigação i2ads, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade o apoio para este trabalho de investigação. Financiamento: Bolsa de Investigação concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), referência 2020. 05212.BD.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Couto, S. (2017). *A Matéria como base para a Prática Artística* (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto). Retrieved from https://hdl.handle.net/10216/109110

Fernandino, F. (2014). (R) evolução Frans Krajcberg , o poeta dos Vestígios. *Revista Da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte*, *21*(1 e 2), 260–277. Retrieved from https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/21/13_pag260a277_fabriciofernandino_franskrajcberg.pdf

Filho, J. C. de S. M. (2015). Agência Envolverde. Retrieved from O manifesto do artista brasileiro Frans Krajcberg website: https://envolverde.com.br/o-manifesto-artista-brasileiro-frans-krajcberg/

Folha S.Paulo. (2019). Retrieved January 3, 2021, from Acervo do artista Frans Krajcberg sofre com deterioração e infestação de insetos website: https://www1.folha.uol.com.br/turismo/2019/09/acervo-do-artista-frans-krajcberg-sofre-com-deterioracao-e-infestacao-de-insetos.shtml

Góis, C. (2019). A tarde. Retrieved January 10, 2021, from Após polêmica sobre museu de Krajcberg, prefeito de Nova Viçosa pede audiência com Rui website: https://atarde.uol.com.br/politica/noticias/2093886-apos-polemica-sobre-museu-de-krajcberg-prefeito-de-nova-vicosa-pede-audiencia-com-rui

Inove Criações. (2019). News BA: a Bahia bem informada. Retrieved January 10, 2021, from IPAC aborta projeto do Museu Frans Krajcberg em Nova Viçosa website: https://newsba.com.br/2019/09/17/ipac-aborta-projeto-do-museu-frans-krajcberg-em-nova-vicosa/

Jacobina, R. (2019). Jornal Correio. Retrieved January 3, 2021, from Projeto do Museu Frans Krajcberg em Nova Viçosa é abortado pelo Governo do Estado website: https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/projeto-do-museu-frans-krajcberg-em-nova-vicosa-e-abortado-pelo-governo-do-estado/

Lima, A. T. de. (2007). *A Educação Ambiental através da Arte: contribuições de Frans Krajcberg*. Universidade de Sorocaba.

Oliveira, U. T. (2015). *Frans Krajcberg: história de vida e processo de criação* (Universidade Federal do Espírito Santo). Retrieved from https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/1913/1/Frans Krajcberg história de vida e processo de criacao.pdf

Piva, M. (2016). Frans Krajcberg: a identidade brasileira revelada através do olhar para a naturaleza. *Revista :Estúdio*, *7*(13), 69–78. Retrieved from https://repositorio.ul.pt/handle/10451/38706

Queiroz, V. (2015). Krajcberg, o escultor da natureza. *Brasília Em Debate — Edição Especial.1.Economia — Planejamento Territorial Distrito Federal*, (Arte & Natureza), 28–30. Retrieved from http://www.codeplan.df.gov.br/brasilia-em-debate/

Tomé, M. M. M. (2020). *Eco (Re) existência: o elementos natural como expressão da força e do gesto político na Arte de Frans Krajcberg*. Universidade Federal do Espírito Santo.

Notas biográficas

SABINA COUTO é artista plástica e atualmente a frequentar o Doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Investigadora Integrada do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Bolseira de Doutoramento da Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT) — i2ADS/FBAUP.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8469-6508
Email: sabina. couto@hotmail.com
Morada: Faculdade de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Avenida Rodrigues de Freitas/265, 4049-021, Porto, Portugal

DOMINGOS LOUREIRO é artista plástico e professor Auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no Departamento de Artes Plásticas — Pintura. Doutorado em Arte e Design pela Universidade do Porto. Investigador integrado do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5317-6726
Email: dloureiro@fba.up.pt
Morada: Faculdade de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Avenida Rodrigues de Freitas/265, 4049-021, Porto, Portugal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Cristina Brattig Almeida e a série *Chifrantes*: analogia entre violências, mulheres e animais

Cristina Brattig Almeida and the horn series: analogy between violences, women and animals

SANDRA MAKOWIECKY

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais, Avenida Madre Benvenuta, 2007, CEP SC, 88035-901, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Resumo: As seis obras em cerâmica denominadas *"Palanca negra", "Veado pantaneiro", "Touro Miura", "Bighorn peninsular", Antílope" e "Rinoceronte"*, fazem parte da Série "*Chifrantes",* da artista Cristina Brattig Almeida. A artista nos apresenta, em forma refinada e sutil, uma dramática analogia entre a violência contra a mulher e a violência contra os animais. Vemos nas obras, figuras femininas em preto, portanto, em ausência de cor e que portam máscaras representativas de carcaças de animais de grande porte em extinção, de diferentes partes dos continentes. Todavia, observa-se uma clara referência à violência contra a mulher e contra esses animais selvagens.

Palavras chave: Cristina Brattig Almeida / Série Chifrantes / Violência contra a mulheres e animais.

Abstract: *The six ceramic works called "Palanca negra", "Veado pantaneiro", "Touro Miura", "Bighorn peninsular", Antílope "and" Rinoceronte ", are part of the" Chifrantes "Series, by the artist Cristina Brattig Almeida. The artist presents us, in a refined and subtle way, a dramatic analogy between violence against women and violence against animals. We see in the works, female figures in black, therefore, in the absence of color and wearing masks representing the carcasses of large animals in extinction, from different parts of the continentes. However, there is a clear reference to violence against women and these wild animals.*

Keywords: *Cristina Brattig Almeida / Horn Series / Violence against women and animals.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

Cristina Brattig Almeida nasceu em Florianópolis, Santa Catarina, em 1955. É graduada em Medicina pela Universidade Federal de Santa Catarina e foi professora de Medicina na UFSC, atualmente aposentada. Doutora em Medicina pela Universidade Johannes Gutenberg Mainz, Alemanha, em 1996. Ingressou nos estudos artísticos em 2014 com as ceramistas Tania Correa e Ariadne Van der Linde, em Santa Catarina. Inicia, em 2016, os estudos em escultura com Israel Kislansky, em São Paulo. De 2018 para a frente, já realizou duas exposições individuais, duas coletivas e uma de grande porte, com Marivone Dias. Em 2019, participou da Bienal Internacional de Curitiba, Polo Santa Catarina, expondo a obra "Meu Brumadinho", em seleção de edital público (Makowiecky, Goudel, Crispe, 2019). O propósito deste artigo é apresentar a última série realizada pela artista no ano de 2020, chamada "Chifrantes", em plena pandemia do Covid 19, com uma abordagem teórico crítica, oportunizando a divulgação do trabalho.

2. A série Chifrantes — Os chifres

As seis obras denominadas "Palanca negra" (Figura 1), "Veado pantaneiro", "Touro Miura","Bighorn peninsular","Antílope" e"Rinoceronte", fazem parte da Série "Chifrantes", da artista Cristina Brattig Almeida, que em associação com a artista Marivone Dias — que faz o acabamento das peças em oxidação cúprica — são executadas em cerâmica escultórica canadense modelada manualmente com dupla queima em alta temperatura, em trabalhos que exigem muito conhecimento técnico e domínio de fatura.

A artista nos apresenta, em forma refinada e sutil, uma dramática analogia entre a violência contra a mulher e a violência contra os animais. Tais imagens chamam a atenção ao tema, com a esperança de que um dia, enfim, essas violências sejam enterradas, desapareçam.

Vemos nas obras, figuras femininas em preto, portanto, em ausência de cor e que portam máscaras representativas de carcaças de animais de grande porte em extinção, dos 6 continentes a saber : América, Europa, Ásia, África, Oceania e Antártida.

Para elaborar a série Chifrantes, a artista empreendeu, como de hábito, uma pesquisa. Os animais em extinção são exatamente os que nominam as obras: "Palanca negra", em extinção em Angola, Quênia, Moçambique (África);" Rinoceronte", em extinção na África, Ásia Índia; O "Touro Miúra", em extinção na Europa (Espanha); "Antílope ou Orix", em extinção na Península Arábica (Ásia); o "Big Horn Peninsular", em extinção na Califórnia e México (América do

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Norte) e o "Veado Pantaneiro", em extinção no Brasil (América Do Sul) (Figura2).

Todavia, observa-se uma clara referência à violência contra a mulher e contra esses animais selvagens. Segundo a artista, muitos elementos carregam significados que ela própria nos ajuda a decifrar. Há nestas figuras, uma certa androgenia, mesmo se sabendo que são figuras de mulheres. As obras apresentam ambiguidades que ficam evidentes. Podemos pensar que da mesma forma em que a artista faz essa analogia entre figuras de mulheres com chifres de animais, existe de forma evidente uma ambiguidade entre figuras masculinas e femininas. Percebe-se uma força extraordinária, uma forca teutônica, própria da cultura alemã, origem da família da artista.

Os chifres representam armas de defesas dos animais, mas que são inúteis frente ao inimigo velado. De modo geral, os chifres são símbolos da energia sexual, da potência física. A imagem do chifre recorda os animais votivos, deuses da fecundação e reprodução da espécie. Os chifres exprimem também a força e a agressividade do touro, do cervo, do búfalo e de todos os animais portadores dos guampos. Quando o homem saía em busca de caça, ao retornar à sua tribo, colocava os chifres do animal capturado para demonstrar a todos que ele vencera. Graças a ele todo o clã seria nutrido. Muitos deuses antigos como Baco, Pã, Dionísio e Quíron foram retratados com chifres. Neles, os chifres são representações da luz, sabedoria e conhecimento entre os povos mais antigos. Os chifres são símbolo de força e poder devido à sua rigidez e por ser naturalmente uma arma para atacar e defender. Mas mesmo assim, estes animais estão em extinção. Os chifres também representam o sexo e o impulso da vida e nessa relação, representaram a fertilidade, vitalidade e a ligação com as energias do Cosmos. Os dados de violências físicas e psicológicas contra as mulheres seguem aterradores em todo o mundo.

Como se percebe na Figura 1 e Figura 2, a relação formal dos animais que são representados na série *chifrantes*, são percebidas no esmero da fatura e na observação meticulosa dos chifres.

Em apenas um exemplo entre diversas reportagens sobre a violência contra os animais em extinção mencionados pela artista, cita-se uma matéria da revista Galileu, de 2019. No texto, diz que cientistas criam chifres falsos para evitar a caça dos rinocerontes e que a intenção dos pesquisadores é arruinar o mercado ilegal de chifres desses animais, considerados afrodisíacos e terapêuticos em alguns países da Ásia, pois chifres de rinocerontes são usados na medicina tradicional chinesa e como símbolo de status no Vietnã. Com isso, eles esperam diminuir a caça que ameaça a sobrevivência dos rinocerontes em todo o planeta. O chifre de um rinoceronte é duro e é formado por tufos de pelos que ficam

Figura 1 · Cristina Brattig Almeida. Série Chifrantes. Palanca negra. 2020. Fotografias: Cláudio de São Plácido Brandão Cabeça: cerâmica escultórica canadense modelada manualmente com dupla queima em alta temperatura, acabamento em oxidação cúprica por Marivone Dias. Chifres em cerâmica escultórica canadense modelada manualmente com queima em alta temperatura.

Figura 2 · Os animais da série Chifrantes, ameaçados de extinção. (1) Palanca negra. Disponível em < https://bimbe.blogs.sapo.pt/palanca-negra-gigante-495926> Acesso em 22 jan.2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Rinocerontes machucados e ameaçados de extinção. Foto: Disponível em <https://laopinion.com/2017/10/19/la-curel-imagen-de-rinoceronte-mutilado-elegida-como-la-mejor-foto-de-la-naturaleza-del-ano/> Acesso em 22 jan.2021

Figura 4 · Cristina Brattig Almeida. Série Chifrantes. 2020. Rinoceronte. Dimensões: 45x20cm. Fotografia: Cláudio de São Plácido Brandão. Cabeça: cerâmica escultórica canadense modelada manualmente com dupla queima em alta temperatura, acabamento em oxidação cúprica por Marivone Dias. Chifres em cerâmica escultórica canadense modelada manualmente com queima em alta temperatura.

extremamente bem presos por causa de secreções do animal e a retirada deles significa imenso sofrimento físico (Figura 3). Os traficantes de chifres também os transformam em joias, através de comércio ilegal. Uma estimativa de 2015, afirmava que ao menos três rinocerontes eram mortos diariamente na África do Sul nas mãos de caçadores. Uma total brutalidade e violência sem limites.

3. A série chifrantes — as máscaras

Nas esculturas da série, outro destaque: As máscaras (Figura 4). As máscaras, outro símbolo exponencial nos trabalhos desta série, escondem parcialmente seus rostos, como se não perdessem suas identidades, mas nos apresentam essas carcaças como verdadeiros troféus da violência, "presos" eternamente em suas faces, que seguem seus caminhos, com essas medalhas, agora deformadas pela dor. Como sabemos, nas tragédias do teatro grego, as máscaras representam personas e com elas, a persona é quem deseja ser. Nestas obras, as figuras femininas deixam isso claro: são as portadoras silenciosas do inconformismo, são as feras presas em gaiolas, silenciadas, mas nunca domadas.

A máscara está presente na história da humanidade desde tempos imemoriais. Mesmo se parte de rituais, a máscara se liga diretamente às questões de identidade e alteridade. Tanto que seu nome ancestral, latino, persona, deu origem às palavras personagem e personalidade, respectivamente, no campo do teatro e da psicologia, onde à palavra persona é conferida a um conceito específico, objeto de estudo daquela área. No teatro grego, eram os figurinos e as máscaras que permitiam a interpretação de vários personagens. As máscaras contribuíam para a atribuição de um caráter não-realístico ao espetáculo. Ao ver em cena atores masculinos com máscaras femininas, utilizando em suas falas tons e timbres de voz masculina, o público ateniense certamente não estava preocupado com a identificação entre o ator e o personagem, mas estava ciente de participar de uma experiência estética em que havia imitação e não transposição do real. "A imitação artística do real operada pelo teatro grego antigo encontrou nas máscaras um mecanismo poderoso, e o seu caráter estilizado nos ensina muito sobre as diferenças entre o gosto estético dos espectadores antigos e dos contemporâneos" (Bourscheid, 2008:30).

Em latim, a máscara recebeu o nome de persona, significando "soa através". O homem moderno mantém também uma relação simbólica com a máscara, ainda que não a utilize como no passado. Lévi-Strauss em sua concepção antropológico-cultural, evidenciou o significado simbólico da máscara, dizendo que "uma máscara não é, principalmente, aquilo que representa, mas aquilo que transforma, isto é, que escolhe não representar" (Lévi-Strauss, 2010).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A máscara, como símbolo, possui três dimensões concretas: cósmica, porque se refere ao que se pode ver no mundo; onírica, porque tem a ver com a subjetividade e com os sonhos do indivíduo; e poética, porque se utiliza de linguagens visuais (Durand, 1993). Muitos significados confundem-se, por vezes, com a função a ela atribuída como disfarce ou aparência enganadora; artefato que representa um rosto ou parte dele; algo que se destina a cobrir o rosto ou a disfarçar o rosto de quem o utiliza; objeto esculpido, modelado ou trançado, colocado sobre o rosto ou cabeça; adereço ou símbolo de identificação; transfiguração; representação de formas animais, humanas, naturais, sobrenaturais e míticas; presença fundamental nas religiões animistas; passaporte para mundos imaginários (Jansen, 1952).

Nesse sentido, a imagem visual é um sistema simbólico, dado para ser visto. "A imagem é uma borboleta. Uma imagem é algo que vive e que só nos mostra sua capacidade de verdade em uma cintilação", nos diz Didi — Huberman em entrevista (apud Romero, 2007). Como Diz Schama, as obras de arte gostam da nossa atenção e nos devolvem sentidos ocultos, inimaginados.

> *[...] a grande arte tem péssimos modos. A silenciosa reverência das galerias pode levar você a acreditar, enganosamente, que as obras- primas são delicadas, acalmam, encantam, distraem — mas na verdade elas são truculentas. Impiedosas e astutas, as maiores pinturas lhe aplicam uma chave na cabeça, acabam com sua compostura e, ato contínuo, põem-se a reorganizar seu senso de realidade [...] Tudo bem, mas para que serve a arte realmente?* (Schama, 2010:10-17)

Se para as vanguardas modernas a superfície da obra era um campo de jogo que de alguma forma replicava e expandia o caráter agônico do mundo, com suas disputas e revoluções, as tendências simbólicas contemporâneas atestam mudanças significativas na dinâmica social, que, com a globalização e excesso de mídias, reduziram drasticamente a possibilidade de dissenso no interior da sociedade. Quero dizer que o que importa à arte é manter sua capacidade de interrogação, manter em sua própria estrutura essa passagem pelo mundo sensível, com sua matéria turva e resistente.

Para além das obras, os artistas revelam algo mais profundo do que a própria imagem: talvez alguma verdade que eles, os artistas, esperam que os outros vejam, sendo que igualmente podem expressar como eles gostariam de ver a si mesmos. As máscaras são, na maioria das vezes, uma incógnita, são veladas (LINS, 2010). Um objeto sensível é feito de presença e de ausência, ao mesmo tempo se oferece e se furta, e por isso pede decifração, ou seja, participação ativa do sujeito que percebe, sem o que corre o risco de ser devorado pela exterioridade que o cerca.

O olhar que não se enreda não vê. Não há percepção onde não há encontro entre o objeto e a coisa observada. Percepção é co-laboração, co-operação, co-habitação. É encontro que se dá em um espaço entre: na encruzilhada de luz e sombra, razão e sensibilidade, lucidez e sonho, externo e interno, objetividade e subjetividade. É lusco-fusco crepuscular, lugar em que o diurno e noturno convergem e convidam à meditação. É devaneio. Neste sentido, toda a obra é aberta e toda interpretação, interminável (Frayse- Pereira, 2005).

Podemos ver nestas obras, espaços de delicada convocação dos sentidos, de reencontro do espectador com as possibilidades humanas perdidas e de acolhimento do desamparo resultante? Minha resposta é sim. Não deixemos que o banal impeça nosso pensamento.

As figuras das cabeças dos animais mortos remetem às finitudes precoces, às vidas podadas pela impunidade, pelo silêncio confortável e pela imobilidade cômoda dos que presenciam essas violências.

As carcaças deterioradas, tais como aquelas das mulheres agredidas, seguem mostrando sua força, seguem cobrando atitudes, respostas, punições.

Considerações finais

Percebemos em toda a série, que as figuras estão representadas de lábios cerrados e imóveis, em um protesto que se realiza através da presença incômoda do silêncio, que grita mais alto que a palavra. As imagens mostram reunião desses dois elementos: chifres e máscaras.

As obras falam então de uma violência sem direito à defesa e igual situação, as mulheres em todos continentes também enfrentam. Sob protestos ou no silêncio, seguem lutando por um direito à voz. As imagens de violência contra a mulher, persistem nas retinas daqueles que se sensibilizam com sua dor, tais como as dos animais condenados. As obras da artista nesta série abordam um tema complexo sem expor o assunto como se fosse parte das ditas agendas contemporâneas, que exageram nas notas panfletárias.

> *Como seria, hoje, o julgamento de Flaubert? A pergunta é metafórica, mas não ociosa. Ao acompanhar certos frenesis da cultura contemporânea, sinto que estamos de volta à Sexta Corte do Sena: a obsessão por sentidos unívocos, o horror à ambiguidade e a exigência de adesão a postulados políticos monolíticos é uma ameaça tão grande à imaginação humana quanto a chama das fogueiras. A Obra quer ser aberta, mas algo em nós insiste em fechá-la; no tribunal dos séculos, prefiro repetir declaração de Flaubert no banco dos réus (devidamente anotada por seu estenógrafo): "Não temo senão as literaturas adocicadas que engolimos sem repugnância e que nos envenenam sem escândalo"* (Botelho, 2019).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Na contramão das novidades rasteiras de nosso mundo, que chegam com a mesma velocidade que vão e vem, estes trabalhos se diferenciam de muitos dos empobrecidos ativismos da agenda contemporânea. "[...] a produção artística é boa quando, acima e antes de tudo, diz respeito a si mesma. O resto é literatura — questão fundamental a não se esquecer nesses tempos em que a retórica impera sobre a forma" (CHIARELLI, 2020: 446).

Vemos uma obra que reinventa a tradição, atualizando o enfoque de acordo com os problemas de sua época e a moderniza de acordo com a urgência dos problemas atuais, sem deixar se ser obra de arte ela mesma, ontológica.

Referências

Botelho, José Francisco. (2019) O julgamento de Flaubert. A exigência de sentidos únicos na arte é eterna forma de censura.2019.Disponível em https://veja.abril.com.br/cultura/o-julgamento-de-flaubert/ > Acesso em 29 jan.2020

Chiarelli, Tadeu. (2020). A produção recente de Alfredo Nicolaiewsky ou A arte que dá nos nervos . In: NICOLAIEWSKY, Alfredo (org.). Alfredo em processo; Nicolaiewsky em quarentena Santa Maria, RS : Ed. PPGART,. 1 e-book: il., p. 439 a 458.

Durand, G. (1993). A imaginação simbólica. Lisboa, Edições 70.

Jansen, José. (1952). A máscara no culto, no teatro e na tradição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde..

Bourscheid, Marcelo. (2008). Encenação e performance no teatro grego antigo. 42 f. Monografia (Curso de Letras Português — Grego, Bacharelado em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná. Curitiba.

Lévi-Strauss, Claude apud Zampereti, M. P. (2010) As máscaras nas Artes Visuais: produzindo o saber de si em práticas pedagógicas. 2010. Disponível em < www.unisinos.br/revistas/index.php/educacao/article/download/700/127 >. Acesso em 29 jan. 2021.

Lins, J.W. (2010).Espaços inventados: artistas mulheres e a construção de identidades através da obra. Disponível em < http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278101578_ARQUIVO_Espacosinventadosartistas mulhereseaconstrucao deidentidadesatraves.pdf>. Acesso em 28 jan.2021

Makowiecky, Sandra; Goudel, Francine; Crispe, Juliana. (2019). Quando a arte não tem fronteiras. *Arte & Crítica*, ano XVII, n. 51, set. 2019. Disponível em: http://abca.art.br/httpdocs/quando-a-arte-nao-tem-fronteiras-sandra-makowiecky-juliana-crispe-e-francine-goudel/. Acesso em: 5 jan. 2021.

Romero, Pedro G. (2007). Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi- Huberman. 2007. Disponível em < https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141>. Acesso em 31.01.2021.

Nota biográfica
Sandra Makowiecky, Professora de Estética e História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na linha de Teoria e História da Arte do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil. Coordena o grupo de pesquisa — História da Arte: Imagem-Acontecimento.
E-mail: sandra.makowiecky@gmail.com
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9132-3643

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A Imagem Cristal na obra *LDA_CWB // 379KM_4H46MIN* de Rogério Ghomes

The Cristal Image in the work LDA_CWB // 379KM_4H46MIN *by Rogério Ghomes*

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES* & ANDRÉA BRÄCHER**

*AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação, Rua Ramiro Barcelos, 2705, Campus Saúde, CEP 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil.

**AFILIAÇÃO: Universidade Fedreal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos, 248, CEP 90020-180, Centro, Porto Alegre, RS, Brasil.

Resumo: A reflexão proposta tem como objeto a sequência visual do artista, fotógrafo, professor e designer brasileiro Rogério Ghomes (Paraná, Brasil, 1966), denominada *LDA_CWB // 379KM_4H46MIN* realizada no ano de 2013. Para tanto, o conceito de Imagem Cristal será trabalhado a partir de Bergson (2010) em sua reflexão sobre percepção e memória. Soma-se a ele Deleuze (2010) e sua apropriação do conceito para o cinema. Na sequência o conceito é abordado por Fatorelli (2003), em uma perspectiva fotográfica. Acredita-se que a ocorrência de vivência epifânica com a obra artística e possibilitada pela imagem Cristal, que permite a experiência mais próxima do que seja a duração (Bergson, 2005).
Palavras chave: imagem cristal / duração / processo criativo.

Abstract: *The proposed reflection has as its object the visual sequence of the Brazilian artist, photographer, teacher and designer Rogério Ghomes (Paraná, Brazil, 1966), called LDA_CWB // 379KM_4H46MIN held in 2013. For this purpose, the concept of Image Crystal will be worked on from Bergson (2010) in his reflection on perception and memory. Added to it is Deleuze (2010) and his appropriation of the concept for cinema. Following, the concept is approached by Fatorelli (2003), in a photographic perspective. It is believed that the occurrence of an epiphanic experience with the artistic work is made possible by the Cristal Image, which allows the experience to be closer than duration (Bergson, 2005).*
Keywords: *crystal image / duration / creative process.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

A reflexão proposta neste artigo tem como objeto a sequência visual do artista, fotógrafo, professor e designer brasileiro Rogério Ghomes (Paraná, Brasil, 1966), denominada *LDA_CWB // 379KM_4H46MIN* realizada no ano de 2013. A obra está presente no fotolivro do artista intitulado *Preciso Acreditar que ao Fechar os Olhos o Mundo Continua Aqui* (Ghomes, 2017). Tal fotolivro compõem uma retrospectiva da obra do artista, onde sequências visuais de um cotidiano sem glória é o ponto de partida para reflexões sobre aquilo que está no entre das imagens e que neste trabalho se revela na banalidade dos acontecimentos dos dias. É um trabalho que desvela afetos, intensidades, potências, devires e onde o artista, na leitura aqui feita da obra, propõe uma questão a seus espectadores/leitores das imagens dadas: o que há para ver nestas imagem que se tem diante dos olhos? Que novos territórios aportam? Existe, por parte do artista, uma urgência, uma necessidade de confronto com essas imagens aparentemente banais. A resposta a questão proposta por Ghomes parece estar no entre. O entre como um lugar de suspensão do tempo que se dá na mirada do agora, onde imagem e olhar se espelham e não há espaço definido entre passado e presente, apenas a suspensão de um instante que dura, que aqui se dá o nome de duração. Imagens que provocam tal derivação são chamadas de cristal (Deleuze,1990), são os cristais do tempo e que se mostram na duração que provocam (tempo vivido, qualitativo, intenso). Essas imagens incitam uma suspensão no tempo, que se contrai e expande de modo paradoxal, provocando epifanias naqueles que são por elas capturados. Tais imagens são, preferencialmente, encontradas na arte.

Imagens assim ocasionam uma espécie de suspensão temporal profunda, que perdura. Essa suspensão temporal faz conexão com o que dizem Deleuze e Guattari (1992:207) sobre a intensidade dos afetos lançados pelo artista "[...] o artista é mostrador de afetos, inventor de afetos, criador de afetos, em relação com os perceptos ou visões que nos dá". Ou seja, as imagens produzidas pelo artista Rogério Ghomes, o choque intensivo que provocam e que dura, ocasionam naqueles que por elas se deixam tocar, uma desaceleração e reflexão profunda, uma entrada na plenitude da duração (Deleuze, 2020); há, por parte do artista e do observador interessado de sua obra a possibilidade de um encontro com uma espécie de tempo inflado, não cronológico, denso que pode ser vislumbrado em imagens de fatos, cenas e acontecimentos frutos de contingências e suspensões na vida do artista. Nesse sentido, os trabalhos de Rogério Ghomes são originados de uma intensa vivência do presente, sempre recoberto pelo passado, que ele transforma em arte a partir de movimentos de atualização que transformam a compressão passado presente no agora do devir.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

As sequencias narrativas oferecidas por Rogério Ghomes, nessa fenomenologia do sentir, é mesclada com questões que o afligem no momento da criação e que são transformadas, ressignificadas como espaço fenomenológico de reflexão sobre o mundo. Seu trabalho tem relação com sua vida no sentido de que são experiências vividas por ele e compartilhadas, guiadas através de uma poética do agora (intenso), aparentemente banal. Assim, por exemplo, um voo, um céu azul, nuvens (Figura 1) se mobilizam frente a Rogério Ghomes como matéria expansível para viagens intensas no seu agora e no agora daqueles que irão fluir sua obra.

Artista que é, Rogério Ghomes recolhe da vida os afetos vitais para a consecução de sua obra, que transforma "[...] em arte este encontro entre seu corpo e o mundo. Então, quando a obra está terminada, ela perdura... ela se transforma no monumento de determinadas sensações, uma espécie de mensagem codificada: 'eu estive aqui, foi isso que eu senti'." (https://razaoinadequada.com/2017/12/13/deleuze-o-que-e-arte/) e partilha esse encontro que se faz suplementar, atualizável pelo seu público num campo de intensidades, experimentações e risco. É reverter o que está dado e buscar brechas e entres que liberte a percepção de seus automatismo, é devir outro em si mesmo, como a cobra ou a mariposa.

Para dar conta das reflexões sobre o trabalho de Rogério Ghomes serão abordados e servirão de inspiração os conceitos de imagem cristal (Deleuze, 1990; Fatorelli, 2003) advindos de Bergson (2010) e de duração (Bergson, 2005). Outros autores serão convocados no decorrer do artigo.

2. Quando a imagem é um cristal: Bergson, Deleuze, Fatorelli e a duração

Aqui, tudo tem início com Bergson (2010), na reflexão que esse faz sobre matéria e memória em livro de mesmo nome. Interessa a este artigo, para pensar a imagem cristal, a ponderação realizada por Bergson no que conserne a percepção e a memória, do como esse par se comporta na ação de reconhecimento do mundo, matéria, tornado imagem. O pressuposto é de que haja uma consciência para esse reconhecimento e a memória é a condição necessária para a existência de uma consciência: "[...]não há continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de momentos passados" (Bergson, 2005:39).

De acordo com Bergson e seus leitores (alguns citados no corpo deste artigo), "[...] a percepção é uma representação selecionada pelo corpo para a ação [...] a percepção pura parte das coisas [...] ela é impessoal. É preciso, portanto a contribuição de uma memória para que a percepção torne-se consciente e

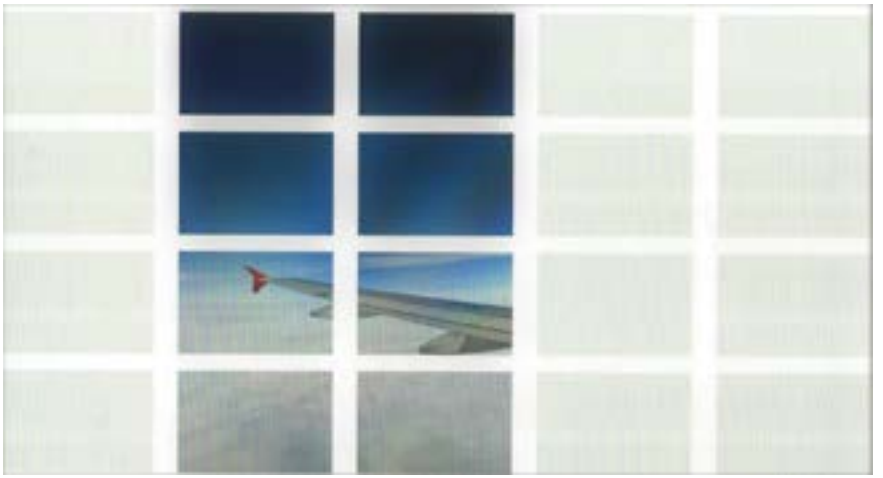


Figura 1 · Fotografia de Rogério Gomes. Voltando para casa (2006-08) Impressão C-print sob metacrilato, 250 x 150cm. Fonte: http://rogerioghomes.com/voltando-pra-casa

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

pessoal", (Vieillard-Baron, 2007:25). Ou seja, a percepção de algo se dá a partir de uma atenção, de um "saber" que a antecede, localizado na memória e resgatado como uma imagem-lembrança que vai guiar a atenção e se misturar ao objeto dado à percepção. A partir daí, formam-se como que circuitos entre o objeto percebido e a memória. A cada nível de percepção e atenção, portanto de tensão, um novo circuito é gerado. Com o aprofundamento da percepção, novos circuitos são formados, partindo todos do objeto e a ele retornando. Esses circuitos se entrelaçam à volta do objeto, formados por memória, que embebe toda a percepção; vão alcançando camadas cada vez mais profundas da realidade e níveis mais elevados da memória. O mesmo objeto se insere repetidas vezes nos "[...] vários circuitos de percepção e de memória, criando cada um uma imagem mental, uma "descrição", que tende a substituí-lo, a "apagá-lo", retendo dele apenas alguns traços, sempre provisórios" (Rouillé, 2009:212). O objeto permanentemente se renova, nunca é o mesmo. "Assim, criamos ou recriamos a todo instante. Nossa percepção distinta é verdadeiramente comparável a um circuito fechado, onde a imagem-percepção dirigida ao espírito e a imagem-lembrança lançada no espaço correriam uma atrás da outra" (Bergson, 2010:117), até um ponto de total indiscernibilidade. Nesses circuitos de percepção e memória, existe um, o mais próximo à percepção imediata do objeto e que contém apenas o objeto "e a imagem consecutiva que volta para cobri-lo" (Bergson, 2010:119), onde o objeto se reflete como um duplo, criando de si uma imagem virtual que o envolve (e que rapidamente será envolvida pelos circuitos percepção/memória), nesse lugar, dá-se, segundo Deleuze (2007), uma "coalescência" entre os dois, onde a indiscernibilidade seria total. "Há a formação de uma imagem bifacial, atual e virtual" (Deleuze, 2007:88), de uma imagem-cristal. Nesse momento, fugaz, ainda não absorvido pelas lembranças, essa imagem é um cristal.

Como ressalta Zourabichvili (2009), leitor de Deleuze, o cristal aparece no momento em que "[...] o atual, vivido ou imaginado, é inseparável de um virtual que lhe é cooriginário, de tal maneira que se pode falar de "sua própria" imagem virtual. A imagem divide-se em si mesma, em lugar de se atualizar em uma outra, ou de ser a atualização de uma outra" (Zourabichvili, 2009: 43). Deleuze (2007), em passagem do livro *Imagem Tempo*, para pensá-la no cinema, sintetiza a constituição da imagem-cristal: O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: uma vez que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas,

uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal (Deleuze, 2007:102). O tempo aqui é duração (Bergson, 2005). É o tempo como qualidade, subjetivo não o tempo cronologico do tic tac dos relógios dividido em passado, presente e futuro, mas o tempo de Aion.

> *Segundo Aion, apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Ou antes, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado* (Deleuze: 1969/2003: 169. Apud Hur, Domenico Uhng, 2013:180).

Ilimitado, pura intensidade, rizomático e que de certa maneira pode ser vivenciado no confronto com o objeto artístico.

Um lugar de trajetórias imprevisíveis, de emaranhados temporais, de permuta entre atual e virtual, presente e passado, real e imaginário, um lugar de potência e devir. Concordando com Rouillé, leitor de Bergson e Deleuze, pode-se afirmar que "[...] perceber um objeto atual presente significa [...] associar-lhe uma imagem virtual que o reflita e envolva, e inseri-lo nos circuitos que o absorvem entre percepção e lembrança, real e imaginário, físico e mental" (Rouillé, 2009:213). É essa interpenetração do passado no presente que fornece uma continuidade à existência, sem ela "[...] não haveria duração, somente instantaneidade"(Bergson, 2005:39). Fatorelli (2003), tendo como base o conceito deleuziano de imagem-cristal, e de tudo que o precedeu, já explicitado neste texto, e tendo como critério a relação variável das imagens com o tempo e o espaço, utiliza o conceito para nomear as imagens fotográficas que não possuem como viés preponderante a submissão à referência (imagens presentes principalmente no universo da arte), possuidoras que são de realidades que não se confundem com ela. 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); essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Provocam a suspensão do aqui e agora, possibilitando nexos com um imaterial, "uma potência de pensamentos [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer" (Idem). A potência desse tipo de imagem está em ampliar o universo do visível, em sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades. Para pensar a série *LDA_CWB //*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

379KM_4H46MIN de Rogério Ghomes é com esse conceito de imagem-cristal que se irá trabalhar.

Então naquilo que aqui importa, para pensar a imagem Cristal neste artigo, se faz necessário pensar a fotografia, o objeto/a matéria da obra aqui estudada, em seu processo de constituição como imagem e isso, claramente, envolve o artista fotógrafo. Isso quer dizer que para além da referência, do objeto presente frente a câmera fotográfica estão também os incorporais — Os incorporais são o não visível materialmente na imagem, desde os pontos de vista, os ângulos de tomada, as visadas, a composição até a "vida" do fotógrafo. Vida que envolve aspectos individuais e coletivos e que conformam a memória do operador (ROUILLÉ 2009: 202). Não é apenas o ato de impressão que importa. André Rouillé, (2009) é insisivo quanto a isso: "[...] as fotografias ultrapassam cada vez mais a constatação para chegar à problemática, ultrapassam seus referentes materiais para exprimir questões mais gerais. A expressão tende a prevalecer ao atestado, à afirmação de existência" (Rouillé, 2009: 196). Essa expressão é obra de um fotógrafo e será fruída por um espectador que ao se debruçar sobre a imagem o fará a partir de sua memória, daquilo que o constitui como consciência e permite que aja sobre o mundo.

Deste modo, essa presença invisivel nas imagens tem relação com a memória, com aquilo que o individuo carrega e está sempre em processo de constituição e atualização. Nesse modo de pensar, qualquer ato perceptivo do ser é recoberto pela memória. No caso tratado, é a percepção do fotógrafo guiada pela memória acumulada de toda uma existência que se fará presente nas imagens da série.

3. O Artista e sua Obra

O artista Rogério Ghomes possui uma espécie de olho máquina, no sentido de que a sua máquina fotográfica mental nunca é posta de lado. A sua presença no agora faz com que viva intensamente o seu órgão visão. Um órgão visão imaterial que, como um polinizador, vai fecundando o seu estar no mundo e abrindo-o para a multiplicidade presente no agora. E é isso que parece ser o estar no mundo de Ghomes: uma presença atenta à aparente banalidade do cotidiano.

Desse modo de ser e estar no mundo de Ghomes nasce a sequência/série visual foco deste artigo, *LDA_CWB // 379KM_4H46MIN,* realizada em 2013. A obra possui como origem imagens fotográficas realizadas em um de seus deslocamentos entre a Cidade de Londrina e Curitiba, Paraná, quando montava uma exposição na cidade de Curitiba. Nesse mesmo período o artista realizava seu doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

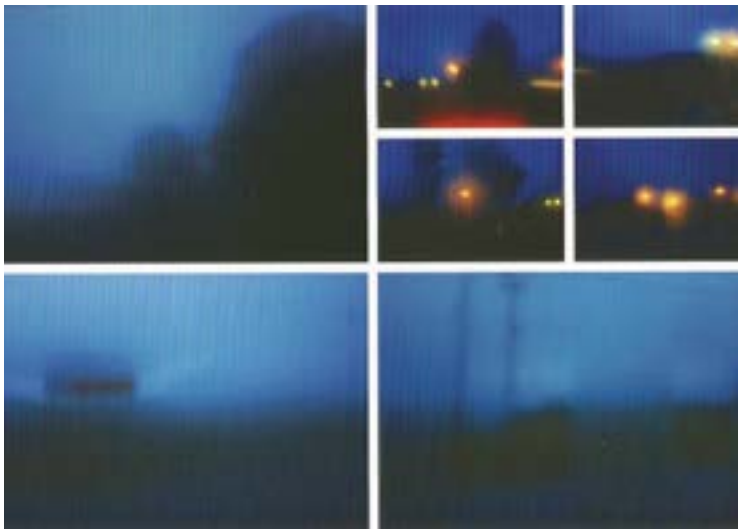


Figura 2 · Fotografia de Rogério Gomes. LDA_CWB // 379KM_4H46MIN, 2013. Impressão pigmento mineral sobre cavas, 210 x 144cm. Fonte: http://rogerioghomes.com/ldacwb
Figura 3 · Fotografia de Rogério Gomes. LDA_CWB // 379KM_4H46MIN, 2013. Impressão pigmento mineral sobre canvas, 210 x 144cm. Fonte: http://rogerioghomes.com/ldacwb

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

e Design Digital — PUC SP, finalizado em 2016. A temática tratada no doutorado fez com que o artista ficasse imerso no mundo digital, sendo inspirando a utilizar as coordenadas entre as duas cidades de seu deslocamento, Londrina-Curitiba, como nome da sequência visual proposta. É interessante notar que a precisão dada ao nome da sequência narrativa contrasta com a imprecisão das imagens, como se pode notar a seguir na sequência visual proposta (Figura 2).

Em uma das imagens da sequência estudada (Figura 3), percebe-se claramente o desfoque proposital do artista fotógrafo Rogério Ghomes. Imagem desfocada, flou, traz à lembrança técnicas utilizadas pelo Pictorialismo, movimento artístico do século XIX, que renasce na fotografia contemporânea. Em termos de acréscimo de sentido, a precisão dos dados e a imprecisão perceptiva indicam aquilo que o real tem de desmedido, de inacessível — nada é o que parece ser. Soma-se a isso as questões ligadas à percepção e a memória, desenvolvidas neste artigo. Sabe-se, a partir de Bergson (2010), que imagens captadas no presente são sempre recobertas pelo manto da memória, memória essa que é também permanentemente atualizada pelo presente. É como se fosse um ir e vir incessante entre passado e presente, um emaranhado que aos poucos perde a forma primitiva, em uma recriação permanentemente. Nesse jogo, a memória se transforma em devir (Deleuze, 2007). Devir de trevas, medos e mistérios oferecidos pela multiplicidade ofertada pela duração (Bergson, 2005). Observa-se também que nessa memória em devir o foco está ausente, visto que as atualizações da memória se fazem de forma permanente tornando sua forma fugidia.

Conclusão

Acredita-se se ter demonstrado as relações do trabalho de Rogério Ghomes na série *LDA_CWB // 379KM_4H46MIN*, com conceito de Imagem Cristal explicitado no correr deste artigo, principalmente o da interpretação feita por Fatorelli (2003) do conceito de Imagem Cristal para a Fotografia: imagens que retiram o observador de sua zona de conforto e o arremessam numa necessidade de porvir, de mutações e quem sabe, metamorfoses (possibilidade de devir outro em si mesmo). Pensa-se que ficou claro nessa constituição imagética da Imagem Cristal a importância dos processos de percepção e memória, tanto do artista quanto daquele que irá fruir a imagem, embutida aí a ventura de, através de certas obras artísticas, ter-se a experiência da Duração — apesar da aparente linearidade temporal da narrativa, cronos, as imagens ofertadas oferecem a possibilidade de um encontro com um tempo vertical, Aion.

Agradecimentos

Agradecemos à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, ao Departamento de Comunicação, ao Instituto de Artes, ao departamento de Artes Visuais, às Pró-Reitorias de pesquisa e extensão da UFRGS.

Referências

Bergson, Henri (2005) . "O pensamento e o movente". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural. Vol. 35.

Deleuze, Gilles (2020). *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 978-85-7326-1370

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1992). *O que é a Filosofia*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 978-85-85490-02-7

Deleuze, Gilles (2007). *A Imagem Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense. ISBN: 978-85-11220-28-5

Fatorelli (2003). *Fotografia e Viagem Entre a Natureza e o Artifício*. Rio de Janeiro: Editora Faperj. ISBN: 8573163232

Fabbrini, Nascimento (2019). "O cinema e o clichê em Gilles Deleuze." [Consult 2020-04-12] Disponível em URL: https://revistacult.uol.com.br/home/o-cinema-em-gilles-deleuze

Ghomes, Rogério (2017). *Preciso Acreditar que ao fechar os olhos o Mundo Continua Aqui*. Londrina: Editora Eduel. ISBN: 978-85-7216-915-8

Ghomes, Rogério (2021). Site. [Consult 2021-01-01] Disponível em URL: http://rogerioghomes.com/home

Hur, Domenico Uhng (2013). "Memória e Tempo em Deleuze: multiplicidade e produção". *Athenea Digital* — 13(2): 179-190 (julio 2013) -Ensayos- ISSN: 1578-8946. [Consult 2020-12-11] Disponível em URL: https://doaj.org/article/ec90625f087a4f0898aa087498372f25

Rouillé, André. A Fotografia. *Entre o documento e a arte Contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009. ISBN: 978-8573598766

Razão Inadequada (s/data). Site. [Consult 2020-12-12] Disponível em URL: https://razaoinadequada.com/2017/12/13/deleuze-o-que-e-arte/

Vieillard-Baron, Jean-Louis. *Compreender Bergson*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007. ISBN: 978-8532635259

Zourabichvili, François. *Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 2009. ISBN: 978-8573163803

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Notas biográficas

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES é artista visual e professora no Departamento de Comunicação da Faculdae de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorado em Comunicação e Cultura Pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Suas principais linhas de investigação se concentração em narrativas visuais produzidas em fotolivros e Fotografia e Arte.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-8888-000
Email: sandrapgon@terra.com.br
Morada: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação, Rua Ramiro Barcelos, 2705, Campus Saúde, CEP 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil.

ANDRÉA BRÄCHER é artista visual e professora no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. As suas principais linhas de investigação são Arte e a Fotografia e Processos Fotográficos Históricos e Alternativos.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4525-6400
Email: andrea.bracher@terra.com.br
Morada: Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos, 248, 90020-180, Porto Alegre, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Mauro Trastoy y la complicidad con el material

Mauro Trastoy and the complicity with the material

SARA COLEMAN

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Calle Mestranza, 2 Pontevedra, 36002 España

Resumo: El presente artículo analiza los procesos de trabajo del artista Mauro Trastoy para, a través de su obra, ofrecer una reflexión sobre el lugar que ocupa la materialidad en la contemporaneidad. Partir de un material, conocerlo a través de las manos, seguir su flujo, repetir un gesto mínimo, alargarlo en el tiempo. Forma y estructura engarzadas al unísono, trama y urdimbre entrecruzándose en un flujo continuo. La permutación de un patrón que se repite en una especie de gramática generativa orgánica. Mauro Trastoy presenta una complicidad con el material que, siguiendo el *filum maquínico* de Deleuze y Guattari, nos lleva hacia el pensamiento de la materia-flujo, de la intuición en acción, dejando que las cosas sucedan. En el hacer.

Palavras chave: Mauro Trastoy / materialidad / proceso / nuevos materialismos.

Abstract: *This article analyses the work processes of the artist Mauro Trastoy in order to offer, through his work, a reflection on the place of materiality in contemporaneity. Starting from a material, knowing it through the hands, following its flow, repeating a minimal gesture, extending it in time. Form and structure linked in unison, warp and weft intertwining in a continuous flow. The permutation of a pattern that repeats itself in a kind of organic generative grammar. Mauro Trastoy presents a complicity with the material that, following Deleuze and Guattari´s machinic filum, leads us towards the thought of matter-flow, of intuition in action, letting things happen. In making.*

Keywords: *Mauro Trastoy / materiality / process / new materialis.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 09/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introducción

Mauro Trastoy (1971) es un artista gallego que trabaja alrededor de los procesos y la materialidad, donde la repetición y la derivación se conforman como las constantes de su trabajo. Su obra se caracteriza por el uso de materiales textiles y blandos. Es licenciado en BBAA por la Universidad de Salamanca, con estancias en Künsthochshule (Kassel) y en Kulturmodell de Passau (Alemania). Desde el año 1991 expone de manera habitual tanto a nivel nacional como internacional. Su obra forma parte de colecciones de arte contemporáneo como la colección CGAC, Norte de Cantabria o Litonor, entre otras. En 2019 recibe el Premio Issac Díaz Pardo de Artes Plásticas.

Para adentrarnos en el universo artístico de Mauro Trastoy debemos dejarnos llevar por la línea nómada que atraviesa todas sus estructuras. Para ello, el texto que nos ocupa se organiza en torno a tres bloques, interconectados entre sí, a través de los cuales iremos trazando diferentes vinculaciones y conexiones que nos sumergirán en una entretejida y fluida complejidad. De esta forma, en el primer bloque atenderemos a la relación cuerpo-material a través de la repetición del gesto. En el segundo bloque analizaremos la estructura de su proceso mediante el concepto de secuencia fluida. Y en el tercer y último bloque, relacionaremos su práctica artística con el "pensamiento de la materia-flujo" (Deleuze y Guattari, 2004:412).

Desde aquí proponemos un acercamiento al trabajo de este artista para reflexionar sobre el lugar que ocupa la materialidad en la contemporaneidad, destacando la importancia de los procesos. Pues como señala Braidotti: "si la única constante en los albores del tercer milenio es el cambio, entonces, el desafío radica en pensar sobre procesos, más que sobre conceptos" (Braidotti, 2005:13). Nos alejamos así del discurso tradicional binarista y jerarquizante que ha imperado en nuestro pensamiento occidental -y por ende en el sistema del arte-, y nos situamos ante una materialidad transformadora que posibilita pensar en términos de flujos, devenires, energías y afectos. Para, en último término, entender el arte como práctica material, como proceso.

1. Trabajando desde el cuerpo, la repetición del gesto

Mauro Trastoy trabaja con honestidad desde la intimidad. Su proceso parte del material y comienza con un gesto, un "gesto mínimo" (M. Trastoy, comunicación personal, 2 de diciembre de 2020). Todo surge de ahí, de las manos, del tocar, de ese contacto con la materia. ¿Será por eso que sus obras están hechas con materiales blandos, fluidos, moldeables, que se dejan acariciar?

Figura 1 · Mauro Trastoy, *Sen ser 4*, 2019. Lana sobre arpillera 34 x 34 x 5 cm. Fuente: https://trastoy.com/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Hablamos de un artista involucrado con la fisicidad de la obra, con su corporalidad. Su primer paso es escuchar al material para, posteriormente, partiendo de él, concretar un gesto -**ya sea** recortar, atar, pegar-, configurando así unas pautas de acción que estructuran su proceso. Una vez establecidas las bases de su trabajo, el recorrido comienza como una secuencia, "como un viaje lleno de monotonías" (Trastoy, 2020) donde a través del acto de repetir emerge una nueva estructura. Se trataría, por tanto, de la exploración de la repetición como gesto material, tal y como podemos observar en su obra *Sen ser 4* (Figura 1).

De manera que, partiendo de unas reglas muy definidas y estructuradas, se llegue al encuentro con lo inesperado. Pues en todo proceso repetitivo e intensivo siempre se dan pequeñas variaciones o modulaciones que precipitan un cambio; algo sucede en el hacer, algo inesperado se libera, y la rutina se ve modificada. El artista, inmerso en el proceso, se sorprende a sí mismo en una transformación que va de lo cuantitativo a lo cualitativo, en el sentido de que aparece una nueva forma, donde diferentes intensidades se ponen en contacto. Se da así la ruptura del patrón como evento. Por lo que las bases iniciales se irán viendo modificadas con la incorporación de esos sucesos espontáneos que acabarán formando parte de la obra, donde la experiencia y el tiempo quedarán contenidos en la misma. De esta forma Trastoy se introduce en esos espacios de intensidad para interactuar con lo imprevisible, dejando que las cosas sucedan.

Trabajando bajo estas premisas, lo que acontece entre el artista y el material no se da como algo predeterminado de antemano, ni como una imposición del artista sobre el material, sino bajo una predisposición de complicidad. Es decir, a través de un diálogo que tanto transforma al uno como al otro. Un proceso emergente e inmanente donde el cuerpo, en relación con la materia, se sitúa como lugar de conocimiento, de percepción y de conciencia, donde la obra de arte se da como evento o acontecimento.

2. La secuencia fluida 1+1+1+

> *Si alguien oprime el "1" de una máquina sumadora, y luego repite la operación, y la sigue repitiendo sin cesar durante horas y horas, la máquina no aprenderá jamás a anticiparse al operador sumando un nuevo "1" por sí misma, a pesar de que cualquier persona asimilaría muy rápidamente el comportamiento repetitivo (...) surge entonces la emoción del infinito* (Hofstadter, 2015).

Estas palabras que Hofstadter emplea para hablar de los sistemas, y que Mauro Trastoy recupera para presentarnos su trabajo (Trastoy, 2021), parecen evidenciar, por una parte, la naturaleza de la adición como proceso infinito (Hofstadter,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 2 · Mauro Trastoy, serie *Arame*, 2018. Alambre recubierto, 27 x 37 x 26 cm. Fuente: https://trastoy.com/arame
Figura 3 · Mauro Trastoy, *Sen ser 9*, 2019. Lana sobre arpillera, 76 x 76 x 0,5 cm. Fuente: https://trastoy.com/senser

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2015:61) y por otra, nos proponen una interesante reflexión sobre lo que se encuentra a medio camino entre lo orgánico y lo maquínico, entre lo emocional y lo racional, entre lo humano y lo tecnológico. Señalando esta cita, el artista nos sumerge en una paradoja irreductible que desestabiliza todas las certezas. Ya que si, como señalábamos anteriormente, la base de su proceso de trabajo reside en la exploración de la repetición como gesto material, será lo que suceda en el *entre* -en el medio entre lo molar y lo molecular, entre lo reflexivo y lo maquínico, entre la *potestas* y la *potencia*- lo que nos permita entender los dos niveles interconectados a través de los cuales la obra de este artista fluye. Pues los patrones que Trastoy produce, activados por la mano humana, se originan materialmente mediante una interconectividad reticular que se genera como materia en movimiento, como secuencia fluida, resultando un patrón tan modular como expresivo y material, que se va abriendo y transformando en el tiempo (Figura 2). Desde este planteamiento, la repetición que ahí se activa sigue una lógica productiva y no reproductiva. Pues en efecto, si la repetición produce la diferencia (Deleuze y Guattari, 2004: 320), entonces el ritmo y el flujo -que la diferencia contiene en sí misma-, serían los detonantes transformativos que el artista es capaz de identificar, al mismo tiempo que fluye en ellos y con ellos, transmutando el proceso desde dentro. Su práctica artística se entiende así como proceso emergente estructural que genera un ritmo, desde la diferencia.

Trastoy parte así de un sistema modular, reticular y estructural pero que sin embargo desarrolla de manera flexible. En su trabajo se da un cruce entre la vertical y la horizontal, entre la repetición y la transformación, estableciendo recursivamente la articulación de un continuo. Su obra se genera en el cruce entre lo duro y lo blando, lo estructurado y lo rizomático, lo rígido y lo flexible, modulándola alrededor de la lógica contradictoria que subyace en los textiles. Por lo que no sólo utiliza el material textil como medio, sino también como estructura recursiva en sí misma, donde forma y contenido se entrelazan. De ahí que su obra nos hable de su propia estructura interna, la cual responde a un pensamiento vincular y conectivo.

Tiempo y repetición, permutación y variación, forma y estructura entrecruzándose en un flujo incesante. Mauro Trastoy crea un espacio de devenir material componiendo la obra de arte como si de un tejido-partitura se tratase, siempre extendiendo su alcance, llevándola más allá. Sumergido en esta incesante modulación, el artista se pregunta: ¿cuándo parar?. "Surge entonces la emoción del infinito" (Hofstadter, 2015).

3. *El filum maquínico* o el pensamiento de la materia-flujo

Continuando con esta secuencia fluida en la que nos hallamos inmersos, y entendiendo la obra de Trastoy como configuración espacio-temporal que se constituye a sí misma como un devenir a través de la materia, nos deslizamos ahora hacia el "pensamiento de la materia-flujo" (Deleuze y Guattari, 2004:412). Para ello ponemos en relación el proceso de Trastoy con el concepto de *filum maquínico* que Deleuze y Guattari desarrollan en su libro *Mil Mesetas* (2004), *y* que ellos mismos definen de la siguiente forma: "el *filum maquínico* es la materialidad, natural o artificial, y las dos a la vez, la materia en movimiento, en flujo, en variación, en tanto que portadora de singularidades y de rasgos de expresión" (Deleuze y Guattari, 2004: 410). Desde esta perspectiva hablamos de un proceso material que sigue un modelo hilomórfico que se da a través de un desarrollo continuo. El trabajo de este artista se presenta así como esa "materia-flujo que sólo puede ser *seguida* (...) Seguir el flujo de la materia es itinerar, ambular. Es la intuición en acto." (Deleuze y Guattari, 2004: 410). De manera que, lo que aquí proponemos es entender el proceso de Mauro Trastoy como "la conciencia o el pensamiento de la materia-flujo" (Deleuze y Guattari, 2004: 412). Pues precisamente, si la escucha del material se torna fundamental en su proceso es porque el artista parte de la base de que la materia es algo vivo, y no algo inerte; la cual contiene una expresividad inherente, que nos precede y es independiente de nuestras mentes (DeLanda, 2012). Consecuentemente, el respeto y la complicidad con el material sería lo que permitiría al artista situarse en ese "dejar que las cosas sucedan" (Trastoy, 2020), es decir, dejar que la materia se exprese a sí misma (Figura 4 y Figura 5).

El artista deviene con lo que hace, fluctúa, varía, repite, transforma a través de afectos complejos, múltiples y heterogéneos. Experimentando variaciones de intensidad, Trastoy se hace flujo. Los ritmos, entendidos como patrones de repetición y fluctuación, dialogan con las manos vivas del artista en un devenir que le lleva a un lugar de interconectividad e interdependencia. Se trata efectivamente de trabajar desde una materialidad transformadora, en una doble relación que pone en juego una dinámica abierta e interconectiva. Como Rosi Braidotti (2005) señala:

> *"Devenir" guarda una relación con la repetición, pero también con recuerdos que se sustraen a la dominación. Tiene que ver con las afinidades y con la capacidad tanto para mantener como para generar interconectividad. Los flujos de conexión (...) marcan procesos de comunicación y de contaminación mutua de estados experienciales. En este sentido, los pasos del "devenir" no consisten en reproducir ni en imitar sino, más bien, en establecer una proximidad empática y una interconectividad intensa* (Braidotti, 2005:21).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · Mauro Trastoy, *Cuadro para peinar*, 2011.
Bastidor, estera y cuerda de cáñamo, 150 x 145 x 12 cm.
Fuente: Foto del archivo personal de Mauro Trastoy.
Figura 5 · Mauro Trastoy, *S/T* (Anexo), 2010.
Madera y cuerda de cáñamo, 30 x 14 x 50 cm.
Fuente: Foto del archivo personal de Mauro Trastoy.

Figura 6 · Mauro Trastoy, *Sen ser 8*, 2019. Lana sobre arpillera, 83x101x13 cm. Fuente: https://trastoy.com/

En este devenir que se sustrae a la dominación, Mauro Trastoy cuestiona las categorías y los géneros impuestos moviéndose entre ellos. De ahí que el textil, entendido como híbrido que se resiste a la categorización, sea su medio. En este sentido, sobre su última serie de obras *Sen Ser* (2019) (Figura 1, Figura 3 y Figura 6) el artista comenta: "`Sen ser´ é un estado de ánimo. `Sen ser´ é un fluir entre as etiquetas e os formatos. `Sen ser´ é un desdoblamento de posibilidades. `Sen ser´ é un querer ser outra cousa. `Sen ser´ é" [`Sen ser´ es un estado de ánimo. `Sen ser´ es un fluir entre las etiquetas y los formatos. `Sin ser´ es un desdoblamento de posibilidades. `Sen ser´ es un querer ser otra cosa. `Sen ser´ es] (Mauro Trastoy, 2019). Asi pues, la idea de ser, tan arraigada en nuestro pensamiento occidental, no se plantea como una categoría o una idea estática permanente, sino como un fluir entre las cosas. El artista se sitúa así como sujeto nómada cuyo camino es el devenir, desintegrando "la versión cuidadosamente formateada del Hombre como <<animal racional>> haciendo estallar sus contradicciones inherentes" (Braidotti, 2005:169). Y nos plantea una alternativa que va más allá de las soluciones dadas, ampliando nuestro marco conceptual, donde la posibilidad de ser, sin ser, se hace presente. Su proceso y su obra se entienden así como un espacio abierto a la diferencia, a la posibilidad.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Conclusión

La práctica artística de Mauro Trastoy se centra en la exploración de la repetición como gesto material, en un proceso intensivo que produce una estructura interconectiva que se irá modificando en el tiempo. El artista desarrolla así una metodología morfogenética de variación continua, donde la obra de arte se da como evento o acontecimiento, al mismo tiempo que se entiende como proceso.

Bajo su obra subyace un pensamiento vincular y estructural que nos habla de la materialidad en términos de interconexión y de flujos. Sucede ahí, en ese pliegue entre ambos, que se abre una nueva posibilidad, donde el artista alcanza esa emoción del infinito que resuena a través de la materia.

Hay que saber escuchar lo que acontece ahí. Y él se mantiene en la escucha. En el hacer.

Referencias

Braidotti, R. (2005). "Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir". Madrid: Akal. ISBN-10: 84-460-2067-X, ISBN-13: 978-84-460-2067-7.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). "Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia". Valencia: Pre-textos, ISBN: 84-85081-95-1.

Hofstadter, D. (2015). "Gödel, Escher, Bach: Un eterno y grácil bucle", Barcelona: Tusquets. ISBN: 978-84-9066-069-0.

DeLanda, M. (2012) *Interview with Manuel DeLanda*. Chapter 2. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Recuperado de http://openhumanitiespress.org/books/download/Dolphijn-van-der-Tuin_2013_New-Materialism.pdf

Trastoy, Mauro (2021). *Mauro Trastoy* [Consulta 2021-1-24]. Disponible en URL: <https://trastoy.com/>

Trastoy, Mauro (2019). *Próxima exposición "Sen ser" de Mauro Trastoy* [Consulta 2021-1-26]. Disponible en URL: https://www.marisamarimon.com/post/pr%C3%B3xima-exposici%C3%B3n-sen-ser-de-mauro-trastoy

El problema de la medición en la serie "Words and Years" de Toril Johannessen

The measurement problem in Toril Johannessen's series "Words and Years"

SARA FUENTES CID* & JOÃO L. CORDOVIL**

*AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências, Departamento de História e Filosofia das Ciências (DHFC), 1749-016 Lisboa, Portugal

*AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências, Departamento de História e Filosofia das Ciências (DHFC), 1749-016 Lisboa, Portugal

Resumen: El presente artículo versa sobre la búsqueda de una relación genuina entre Ciencia y Arte. Específicamente, argumentaremos sobre la eventual existencia de problemas metafísicos comunes al Arte Contemporáneo, la Física Contemporánea y la Filosofía de la Ciencia. Para ello, partiremos del análisis de la serie "Words and Years" (2010-2016) de la artista noruega Toril Johannessen (Trondheim, 1978) donde se plantean dos cuestiones centrales para nuestro estudio: a) la coexistencia de la Ciencia con otros sistemas de conocimiento y b) el problema de la medición, problema de la Filosofía de la Ciencia, bien conocido en el interior de la Física y cuyas manifestaciones encontramos también en el Arte.

Palabras clave: medición / sistemas de conocimiento / Arte Contemporáneo / Filosofía de la Ciencia.

Abstract: *This article is about the search for a genuine relationship between Science and Art. Specifically, we will argue about the eventual existence of metaphysical problems commons to Contemporary Art, Contemporary Physics, and the Philosophy of Science. To do this, we will start from the analysis of the series "Words and Years" (2010-2016) by the Norwegian artist Toril Johannessen (Trondheim, 1978) where two central questions are raised for our study: a) the coexistence of Science with other systems of knowledge and b) the measurement problem, a problem of the Philosophy of Science, well known within Physics and whose manifestations we also find in Art.*

Keywords: *measurement / knowledge systems / Contemporary Art / Philosophy of Science.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introducción

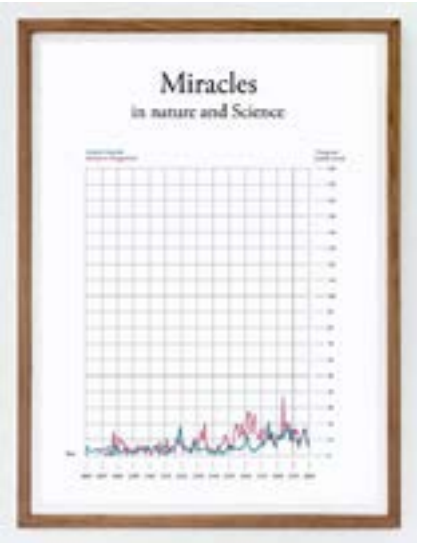
En este artículo trataremos de identificar resonancias comunes al problema de la medición tanto en el campo artístico como en el científico. No vamos a confrontar Arte y Ciencia, sino que más bien procuraremos encontrar "la relación transmitida por un plano filosófico compartido que les da sentido a ambas y favorece que se comuniquen entre sí". (Lévy-Leblond, 2007)

Así, incidiremos sobre el problema de la medición, repleto de implicaciones epistemológicas y puntos de convergencia sobre los que articular esta relación complementaria que buscamos entre: Arte Contemporáneo, Física Contemporánea y Filosofía de la Ciencia. El profundo dilema de la medición no reside en ella misma, sino en aquello a lo que se aplica, ¿es cualquier objeto, tema o acontecimiento susceptible de ser medido?

Podemos decir que el Arte tiene una relación ambivalente con la medición. En ocasiones se pone al servicio de esta, otras, constituye una forma alternativa de documentar lo que no se puede medir. Recordemos la obra *3 Standard Stoppages* (1913) con la que Marcel Duchamp parodia nuestra dependencia de los sistemas a priori. En esta obra, la unidad de medida "un metro", dice Duchamp, fue transformada de una línea recta a una línea curva sin por ello perder su identidad como metro (D´Harnoncourt, 1974: 273). Fue realizada en un momento de escepticismo generalizado con respecto a la objetividad del conocimiento científico. Herbert Molderings ha sugerido que tanto la fascinación de Duchamp por el pensamiento científico moderno como su ironía ante la reivindicación científica de las verdades universales serán el sello de su producción entera desde 1913 en adelante. Dice Molderings:

> *Duchamp's pictorial experiment, the 3 Standard Stoppages, outwardly expressed his realization that, since it was no longer possible, even in the apparently so exact sciences, to speak of objective, natural laws, then all absolute, eternally unchangeable criteria of evaluation and judgment were just as obsolete in art as well. Thus, experimentation was henceforth to be the only decisive principle of the artist's work. No longer was art meant to serve a religious, philosophical, scientific, or artistic "truth" but was now to be understood as an open experiment aimed at exploring the world of the imaginable, the depictable and the undepictable.* (Molderings, 2006:143)

Con el mismo objetivo subversivo, Robert Morris empleará los recursos duchampianos para deconstruir el papel de la medida estándar. Desde 1961 hasta 1964 Morris produjo docenas de objetos y dibujos de reglas, varillas y otros dispositivos de medición. Estos trabajos sugieren hasta qué punto deseaba alterar las estructuras normativas que precondicionan e incluso determinan nuestras respuestas. Las convenciones que habían exigido nuestra fe



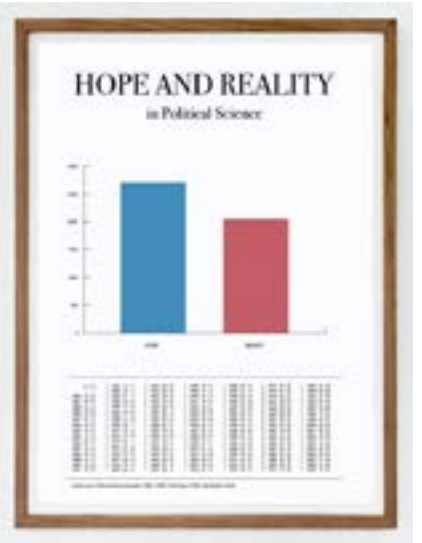


Figura 1 · Toril Johannessen. Miracles in Nature and Science, 2010. De la serie Words and Years, 2010-2016. Gráficos, serigrafía sobre seda, 76 x 56 cm. Fuente: www.toriljohannessen.no
Figura 2 · Toril Johannessen. Hope and Reality in Political Science, 2010. De la serie Words and Years, 2010-2016. Gráficos, serigrafía sobre seda, 76 x 56 cm. Fuente: www.toriljohannessen.no

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

se habían convertido en la base de la insurrección de Morris (Berger, 1988:31).

Otra aproximación al tema de la medición, foco de este artículo, es el empleo de métodos cuantitativos de manera crítica. A través de esta estrategia, el Arte puede poner al descubierto los límites y las deficiencias del conocimiento obtenido por estos medios. Buen ejemplo de ello es la serie "Words and Years" (2010-2016) de la artista noruega Toril Johannessen (1978), recientemente expuesta en la muestra colectiva "Beyond mea(sure)" celebrada en el Trondheim Art Museum (Noruega, 2020) y centrada en el acto de "medir" en sí mismo y sus fracasos.

Toril Johannessen vive y trabaja en Tromsø. El estudio de la percepción y la representación como construcciones históricas son temas recurrentes en su práctica artística. En sus obras, a menudo narrativas, combina los registros históricos con la ficción y sus propias investigaciones; analizando cómo la ciencia coexiste con otros sistemas de conocimiento y creencias.

Entre las muestras recientes donde ha participado destacan las colectivas: LIAF Lofoten International Art Festival (2019) en Svolvær; 13ª Bienal de Dakar (2018); Curiosity: Art and the Pleasures of Knowing en la Hayward Gallery Touring, Reino Unido (2014); 13ª Bienal de Estambul (2013) o la Documenta 13 (2012); y las individuales: Entrée and Trykkeriet, Bergen (2019); OSL Contemporary, Oslo (2019); Munchmuseet on the Move, The Munch Museum, Oslo (2018).

La serie referida, "Words and Years," consiste en una serie de gráficos serigrafiados, basados en datos obtenidos a partir del análisis de las publicaciones de diversas revistas académicas (Figura 1).

La frecuencia de uso de determinadas palabras se mapea mediante la búsqueda en archivos digitales con el historial completo de publicaciones de las revistas, desde los primeros números hasta la actualidad. Los resultados de estas búsquedas se presentan en diagramas que parecen decirnos algo objetivo y convincente sobre el mundo, pero que en última instancia no tienen demasiado sentido.

> *Words and Years, by Toril Johannessen, charts the frequency with which certain terms have appeared in academic journals: 'greed' and 'desire' in Genetics; 'hope' and 'reality' in Political Science; 'miracles' in Nature and Science. The resulting diagrams are oddly poetic, distilling years of research into graphic representations that open up new questions on the motivations underlying scientific enquiry. Johannessen's deceptively simple method lets slip the complex layering of curiosity in the modern world, from science to art and back again.* (Sterling, 2014:3)

Los títulos sencillos y directos, como por ejemplo "Miracles in nature and Science" o "Hope and Reality in Political Science" — y los diagramas

convincentes hablan el lenguaje depurado y preciso de la ciencia y ejemplifican el proceso de adquisición de conocimiento interpretado (Figura 2). Una "ciencia" improvisada que logra, a pesar de serlo, decir algo sobre nuestro mundo y sobre los métodos cuantitativos que pretenden delimitarlo. La artista pone así en evidencia el papel nada inocente de quien determina aquello que va a ser medido y cómo, y nos da la posibilidad de tender puentes con uno de los problemas clásicos de la Filosofía de la Física que explicaremos a continuación.

Pues bien, es sabido que la Mecánica Cuántica plantea numerosos desafíos al problema de la identidad, del realismo, de los límites del conocimiento o del determinismo. Desafíos que encontramos muchas veces bajo la forma de experiencias de pensamiento notables como el Gato de Schrödinger o el Amigo de Wigner. No obstante, esos desafíos son apenas manifestaciones del problema que se encuentra en la fundación de la MC: el de la relación no linear e irreversible entre la previsión probabilística del resultado de una medición y lo que resulta concretamente de esa medición. Surge así un antiguo *dictum*: "Medir es alterar" y una gran pregunta: ¿qué es entonces una medición?

Si existe una literatura inmensa sobre este asunto en la Filosofía de la Ciencia, es sorprendente el descubrir la misma cuestión en la obra de Toril Johannessen. En este artículo intentaremos explorar cuáles son las consecuencias de este encuentro.

2. Sobre lo que no se puede medir

La serie "Words and Years" pone de manifiesto la dificultad que tenemos en representar el mundo de un modo esencial, haciendo patente lo absurdo que resulta el ejercicio de tratar de condensarlo en unos pocos trazos o conceptos. Estas piezas nos recuerdan que cada una de nuestras representaciones, de cualquier naturaleza, son una interpretación simplificada, una especie de modelo, mapa o dibujo peculiar de una situación real, imágenes cifradas en un código convencional en el que debemos confiar y de cuya valía nadie sospecha a pesar de su paradójica distancia con lo que se asemeja a lo real.

> *El problema de la representación filosófica del mundo tiene, en realidad muchas analogías con el problema de la representación cartográfica en geografía, según el cual se pretende dar, de una tierra esférica no proyectable, una representación exacta mediante una plantilla plana de cuadrículas ortogonales, único sistema en el que el espíritu se siente a gusto.* (Moles, 1986:63).

¿Será que la inteligibilidad del mundo descansa entonces sobre esta capacidad para plegarse matemáticamente? Sin la posibilidad de desarrollar compresiones

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

algorítmicas de datos, la ciencia se vería sumergida en una compilación ingente y sin sentido de una información vastísima e imposible de asimilar (Barrow, 1994: 22). Sin embrago, no importa con cuánta insistencia los científicos argumenten que las leyes de la naturaleza son simples y armoniosas, sabemos que el mundo real no lo es. En él, como en los gráficos de Toril Johannessen, caben las crisis, los secretos y las estructuras escondidas, las convenciones, el azar, la fe, el destino o el deseo.

La clave, practicada por el Arte, está en el empleo de esta comprensión del mundo como un mecanismo traductor consciente de que lo que aparece comprimido no es del mismo signo que el ilimitado objeto a estudiar. El lugar del Arte tal vez sea un reducto lleno de ventajas para poner en práctica esta manera de habérselas con lo real.

3. La coexistencia de la Ciencia con otros sistemas de conocimiento

La Ciencia es reduccionista por naturaleza y es común el cientificismo inherente y militante. Esto es: la convicción de que todo es cognoscible y explicable en términos científicos. De hecho, no faltan físicos que declararen la muerte próxima de la Filosofía o aquellos que, considerando que todos los estados mentales se pueden reducir a procesos biofísicos, defiendan la reducción del Arte a la Ciencia como, por ejemplo, los programas de la Neuroestética (Brown y Dissanayake, 2009).

En el origen de todos estos proyectos reduccionistas descansan los ecos del neopositivismo o las tesis de que solo tienen sentido las proposiciones empíricamente verificables. De ahí que todo conocimiento válido tenga que ser mesurable. Todo conocimiento debe ser reductible a un conjunto de parámetros bien afinados. Si vivimos en la era de la Ciencia, vivimos en la era donde todo conocimiento válido parece tener que ser producido por una medición.

En la obra de Toril Johannessen justamente existe esta crítica múltiple relativa a la medición. Por una parte, ¿será que todo es cuantificable, que toda medición es científica o será que existen propiedades, metodologías, prácticas y conocimientos autónomos frente a la Ciencia y, como tal, complementares a esta? Por otra, ¿será así tan claro que dentro de la Ciencia todo es del orden de lo medible? ¿Será la medicina reductible a lo que es mesurable?, ¿y las ciencias humanas? ¿serán menos ciencias por no ser sus objetos tan mesurables como los de la Física? Incluso, ¿serán también las ciencias naturales como la geología o la biología reductibles a lo que es objeto y producto de medida? Por último, ¿será claro y consensual lo que quiera que sea "medir"? ¿lo es en la física fundamental? ¿será tan obvio dentro de las fronteras de esta disciplina que el conocimiento es apenas del orden de lo medible?

4. Medir es alterar

En la física clásica, medir significa revelar propiedades que estaban en el sistema desde antes de que midamos. En MC el proceso de medición altera de forma incontrolada la evolución del sistema. Este "problema de la medición" en la Filosofía de la MC surge de la oposición entre la evolución determinista descrita en los primeros cuatro postulados de la Mecánica Cuántica y la evolución indeterminista descrita por el llamado postulado del colapso. Mas propiamente, el problema general de la medición puede ser enunciado a partir de la siguiente cuestión: ¿*cómo* un sistema que se encuentra en "sobreposición cuántica" — existe en todos sus teóricamente estados posibles de forma simultánea — se transforma por acción de una medición en un sistema cuyos estados no se sobreponen?

El problema general de la medición puede, a su vez, ser descompuesto en otros dos problemas: a) el problema de la "caracterización". Si el postulado del colapso se aplica siempre que es realizada una medición sobre un sistema cuántico, entonces ¿qué caracteriza una medición?; b) el problema de la "completitud". ¿El proceso de medición que está en el origen del postulado del colapso podría ser explicado por la propia Mecánica Quántica y, por consiguiente, esta estar completa sin necesidad del quinto postulado?

4.1 El problema de la completitud

En la literatura sobre los fundamentos de la MC existen, en general, tres tipos de resolución del problema de la completitud.

El primer tipo de resolución del referido problema fue propuesto por Von Neumann. Este hace uso de una hipótesis según la cual el aparato macroscópico de medida podría ser descrito como un sistema cuántico (Jamer, 1974: 475). Objeto cuántico medido y aparato de medida formarían así un sistema cuántico compuesto. No obstante, tal no resolvería el problema de la completitud, pues el estado de este sistema es un estado en sobreposición. El sistema tendría, a su vez, que ser medido por otro aparato de medida y, como tal, retornaríamos a la situación inicial. De esta forma, se entraría en una cadena infinita de aparatos de medida que se miden, sucesivamente, unos a otros. Nunca existiría el valor de la medición y el acto de medir nunca estaría concluido. Como veremos más adelante, Von Neumann intenta enfrentarse a esta objeción a partir de su respuesta al problema de la caracterización.

Otro tipo de propuesta de resolución del problema de la completitud de la MC es considerar que en el acto de medición no se daría un colapso abrupto de la función de onda sino el producto de la interacción física entre la materia del

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

aparato de medida y el objeto cuántico. Saber exactamente qué proceso es este, es materia para el problema de la caracterización de una medición.

Por fin, el tercer tipo de tesis en defensa de la completitud de la MC sin el quinto postulado es la criptodeterminista (Pessoa Jr., 1992:184). Criptodeterminista ya que los sistemas cuánticos poseerían continuamente un valor bien determinado de sus propiedades. Estas, en general, defienden que la MC no es una teoría completa. Este conjunto de tesis — conocidas como "tesis de las variables escondidas" — apuntan para la irresolubilidad del problema de la medición dentro del contexto de la MC, por razón de su incompletitud.

4.2 El problema de la caracterización

En la ya referida obra de Von Neumann de 1932, este señala que una de las características fundamentales de una medición es la existencia del acto perceptivo de un sujeto. Una medición no está completamente caracterizada considerando apenas la interacción física entre el objeto de medida y el aparato de medida. Para estar completa es preciso que exista un sujeto que tome consciencia del resultado de la medida, esto es, de la alteración del estado físico del aparato de medida. En este sentido, Von Neumann defiende que la transformación irreversible del estado del sistema medido sería debida al conocimiento que el observador tiene de su propio estado, permitiendo que él corte la cadena de aparatos de medida que se miden sucesivamente. Por tanto, a la postre, sería la consciencia del sujeto de la medición la que llevaría al colapso da función de onda (Jamer, 1974:481-2).

Esta solución lleva a la conclusión de que los objetos cuánticos son ontológicamente determinados por el acto de observación. Conclusión que es absurda para Schrödinger y que se hizo célebre en la famosa experiencia de pensamiento que Schrödinger que se conoce como la "paradoja del gato". Paradoja que configura la formulación más famosa del problema de la caracterización.

Otra hipótesis sería aceptar que la MC necesita del quinto postulado, intentando aun así interpretar su formalismo sin caer en el subjetivismo ontológico de la tesis de Von Neumann. Entramos en el campo inagotable de las interpretaciones de la Mecánica Cuántica. Entramos en el largo debate sobre ¿qué nos dice la MC sobre la realidad física?

En realidad, tratar de responder a la cuestión ¿qué había antes de la medición? queriendo ser fiel a la MC, se ha revelado una pura quimera.

Así, la física fundamental, de tanto querer reducirse a lo que es objeto de medición, se encuentra desde hace casi cien años, atrapada sin saber responder a qué existía más allá de la medición, qué sucede en una medición, o aún, qué

es una medición. El conocimiento que se restringe a la medición es, al final, un conocimiento indeterminado, fragmentario, vago.

Conclusión

Este estudio, es una tentativa de explorar cómo el Arte puede contribuir para la comprensión de las preocupaciones y desafíos de la Ciencia Contemporánea, próximos de la hipótesis de la obra de arte como metáfora epistemológica enunciada por U. Eco (1962).

Así como Toril Johannessen reflexiona sobre las metodologías de investigación científica y las pone al servicio de su obra, "exigiendo" a la estadística que revele datos inconmensurables; de igual modo podemos concluir que no obtendremos más que resultados del intercambio entre ámbitos del conocimiento, en este caso, el Arte Contemporáneo, la Física y la Filosofía de la Ciencia. No se trata de equiparar problemas y metodologías, sino de preservar la riqueza que reside precisamente en la diversidad y en las divergencias entre ellos.

La serie "Words and Years" pone de manifiesto que debemos poner el empeño no en englobar la totalidad de lo real bajo un sistema lógico, sino en el intento de dialogar con esta realidad, incluidas sus complejidades.

Ni la premura por querer realizar una disección completa de todo lo que existe, ni la demencia que supone el anhelo analítico total, presionan al Arte a la hora de afrontar con sus propios métodos la traducción del universo para convertirlo en algo razonablemente inteligible. Se trata de un análisis tranquilo, el del Arte, realizado a la luz de una consciencia conocedora de sus propios límites. Tal vez las preguntas sean las mismas pero la manera de abordar la configuración de las respuestas cambie esencialmente.

Agradecimientos

Este trabajo está financiado por fondos nacionales a través de la FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el ámbito de la Unidad de I&D "Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa (CFCUL)", proyecto con la Referencia FCT I.P.: UIDB/00678/2020 y UIDP/00678/2020; y en el ámbito de la "Norma Transitória — DL57/2016/CP1479/CT0067" y de la "Norma Transitória — DL57/2016/CP1479/CT0065", Faculdade de Ciências, Universidade de Lisboa, 1749-016 Lisboa, Portugal.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referencias

Barrow, J. (1994) *Teorías del todo: Hacia una explicación fundamental del universo*. Barcelona: Crítica.

Berguer, M. (1988) *The Politics of Experience: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*. New York: City University of New York (CUNY).

Brown, S. y Dissanayake, E. (2009) *The arts are more than aesthetics: Neuroaesthetics as narrow aesthetics*. Neuroaesthetics, 43, 57.

Ceberio, M. y Watzlawick, P. (2006) *La construcción del Universo: Conceptos introductorios y reflexiones sobre epistemología, constructivismo y pensamiento sistémico*. Barcelona: Herder.

D´Harnoncourt, A. y McShine, K. (1974) *Marcel Duchamp*. London: Thames&Hudson.

Eco, U. (1989) *The Open Work* (Opera Aperta, 1962. Trad. Anna Cancogni). Harvard University Press.

Jammer, M. (1974) *The Philosophy of Quantum Mechanics: The Interpretations of Quantum Mechanics in Historical Perspective*. New York: Wiley-Interscience.

Ladyman, J. y Ross, D. (2007) *Everything must go: Metaphysics naturalized*. Oxford: Oxford University Press.

Lévy-Leblond, J-M. (2007) *La ciencia y el mundo, el arte y yo*. Una entrevista a Lévv-Leblond. In IBÁÑEZ, J. J. (2007) *El Discurso Científico, los Conceptos Contrarios y la Perspectiva de Jean-Marc Lévy-Leblond*. Recuperado de: https://www.madrimasd.org/blogs/universo/2007/12/01/80077

Molderings, H. (2006) *Duchamp and the Aesthetics of Chance: Art as Experiment*. New York: Columbia University Press.

Moles, A. (1986) *La creación científica*. Madrid: Taurus.

Pessoa Jr., O. (1992) "O problema da medição em mecânica quântica: Um exame atualizado" en *Cadernos de História e Filosofia da Ciência* (série 3) 2(2), julio-diciembre 1992.

Shrödinger, E. (1935) "Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik" en Naturwissenschaften 23: pp.807-812; 823-828; 844-849.

Sterling, C. (2014) A Review of Curiosity: Art and the Pleasures of Knowing. Opticon1826, (16): 9, pp. 1-3, DOI: http://dx.doi.org/10.5334/opt.bu

Notas biográficas

SARA FUENTES CID, artista visual e investigadora contratada en el Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo (2008), integra el grupo de investigación "Filosofia da Tecnologia, Ciências Humanas, Arte e Sociedade". Sus principales líneas de investigación versan sobre las relaciones entre el Arte Contemporáneo y la Filosofía de la Ciencia y el problema de la creación artística en el contexto de la investigación académica.
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-9408-2331
Email: sfcid@fc.ul.pt
Dirección: Faculdade de Ciências, Departamento de História e Filosofia das Ciências (DHFC), 1749-016 Lisboa, Portugal.

JOÃO L. CORDOVIL es Coordinador Científico e Investigador Responsable del Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa desde Julio de 2019. Doctor en Historia y Filosofía de las Ciencias por la Universidade de Lisboa (2012), integra el grupo de investigación "Filosofia das Ciências Naturais". Sus principales líneas de investigación son Filosofía de la Física, Metafísica de la Ciencia y las relaciones entre el Arte Contemporáneo y la Filosofía de la Ciencia.
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-5832-306X
Email: jlcordovil2@hotmail.com
Dirección: Faculdade de Ciências, Departamento de História e Filosofia das Ciências (DHFC), 1749-016 Lisboa, Portugal.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A Escultura Social de Shelley Sacks: ecologia radical e desenvolvimento interior

Shelley Sacks' Social Sculpture: radical ecology and inner development

SARA INÁCIO

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, doutoranda e investigadora no CIEBA, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Resumo: Neste trabalho investigamos a relação entre escultura social, ecologia e sustentabilidade. Fazemos uma análise crítica do projeto de escultura social *University of the Trees* (2005), concebido por Shelley Sacks. Trata-se de uma universidade móvel alternativa que tem como propósito criar um "campo de consciência" em que cada ser humano é um potencial agente de mudança da sociedade. O caráter inovador da sua abordagem advém da integração de metodologias e conceitos desenvolvidos por Goethe, Rudolf Steiner e Joseph Beuys com práticas de conexão interior. Concluímos que a prática da escultura social contribui para a sustentabilidade e conduz à transformação da sociedade na medida em que é fundada na consciência e no cuidar de si, dos outros e do planeta.

Palavras chave: escultura social / ecologia / desenvolvimento interior / sustentabilidade.

Abstract: *In this work we investigate the relationship between social sculpture, ecology and sustainability. We make a critical analysis of the University of the Trees (2005) social sculpture project, designed by Shelley Sacks. It is an alternative mobile university that aims to create a "field of consciousness" in which each human being is a potential agent of change in society. The innovative character of her approach comes from the integration of methodologies and concepts developed by Goethe, Rudolf Steiner and Joseph Beuys with practices of inner connection. We conclude that the practice of social sculpture contributes to sustainability and leads to the transformation of society to the extent that it is founded on awareness and on taking care of oneself, others and the planet.*

Keywords: *social sculpture / ecology / inner development / sustainability.*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Shelley Sacks é uma artista interdisciplinar, escritora, professora de *Social Sculpture and Interdisciplinary Practices* e diretora do *Social Sculpture Research Unit*, na Oxford Brookes University. Colaborou, durante mais de uma década, com Joseph Beuys, nomeadamente na *Free International University* (FIU). Em 2006, criou a *University of the Trees* em que desenvolve práticas artísticas interdisciplinares com a comunidade, explorando a relação entre escultura social e a criação de um mundo mais sustentável. Neste texto investigamos o modo como esta universidade, enquanto projeto de escultura social, pode ser uma manifestação artística, contribuindo para a sustentabilidade.

2. Escultura Social

A escultura social de Shelley Sacks está ancorada na conceção alargada da arte proposta por Joseph Beuys (2004). Segundo o artista alemão, a criatividade, inerente a todos os seres humanos, pode estar presente em todos os aspetos da vida. Em qualquer circunstância, todos têm o potencial de ser artistas, e cada situação pode ser arte. A teoria da escultura social (*soziale Plastik*), desenvolvida por Beuys a partir da década de 70, assenta na ideia de que o ser humano, enquanto criador da sua própria existência, tem a capacidade e o poder de esculpir e transformar a própria vida e a esfera social: "Quando eu digo que cada homem é um artista, quero dizer que todos podem determinar o conteúdo da vida na sua esfera particular, seja na pintura, na música, na engenharia, no cuidar de doentes, na economia e por aí fora" (Beuys, 2011:8).

Segundo Beuys, a escultura social utiliza "materiais invisíveis" como "discurso, debate e pensamento". Neste sentido, aulas e conferências — espaços que fomentam o pensamento crítico e a discussão, são também considerados manifestações artísticas e processos escultóricos. O artista refere: "a linguagem é a primeira forma de escultura" (Beuys, 2011: 21), e ainda "pensar é praticamente um processo escultórico" (Beuys, 2004: 17). A este conceito de escultura social, Shelley Sacks (2018) acrescentou o conceito de "práticas conectivas" ("connective practices"). Trata-se de exercícios que permitem que cada indivíduo se torne observador e testemunha de si próprio (Capra, 2002: 54). *Social sculpture-connective practices* são estratégias e processos criativos que permitem que as pessoas se tornem mais conscientes das imagens internas que as habitam ("imaginal thought"), dos valores que as norteiam, do outro, das atitudes e ações que podem manifestar no mundo para criar uma sociedade mais equilibrada, humana e sustentável. Estas práticas têm como inspiração o pensamento estético (Schiller), o pensamento intuitivo (Goethe) e o modo de "perceção

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Joseph Beuys, *7000 Oaks*. Documenta 7, Kassel, 1982. Fonte https://medium.com/@smartcollectors/all-you-need-to-know-about-art-show-documenta-3c1e4debb319
Figura 2 · Cartaz de divulgação da *Free International University*, para a Documenta 7 de Kassel, 1982. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Free_International_University
Figura 3 · Cartaz de divulgação da conferência de Shelley Sacks, no evento *100 Days: Joseph Beuys comes from Friesland*, Holanda, Agosto 2018. Na imagem vemos Joseph Beuys e Shelley Sacks. Fonte: https://www.facebook.com/socialsculpture/photos

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

fenomenológica" central nas pedagogias de Kandinsky, Paul Klee e Beuys. A artista menciona ainda a importância da consciência — um campo unificado, subtil e aparentemente insubstancial que interage com o mundo visível, e que tem sido alvo de investigação por parte de cientistas e filósofos ocidentais como Albert Einstein, David Bohm, Rupert Sheldrake, John Kabat Zinn, Francisco Varela (Sacks; Zumdick, 2013).

Os projetos de escultura social desenvolvidos por Sacks são concebidos com o intuito de desenvolver um "futuro humano e ecologicamente viável" (Sacks, 2011). Uma vez que cada pessoa é responsável pelo modo como pensa, como entende o mundo e como se relaciona com ele, a artista considera que é fundamental desenvolver uma mentalidade em que a perceção da interdependência é a base para qualquer ação.

Segundo esta artista, a escultura social é uma "metodologia de conhecimento experiencial" (Sacks, 2018: 254), ou seja, existe um convite a todos os intervenientes dos projetos para vivenciarem certos processos internos e externos. Nas suas conferências, aulas e fóruns, propõe exercícios que resultam no reconhecimento do potencial que cada indivíduo tem de imaginar e de se relacionar de modo empático com o outro e com o meio que a rodeia. É a partir da tomada de consciência acerca de nós próprios, dos valores e atitudes que nos norteiam, que podemos experienciar a liberdade e a responsabilidade pelo modo como pensamos e agimos: "É esta capacidade de ver o que vemos, incluindo o que sentimos e pensamos, que cria as condições para nos tornarmos seres livres e autodeterminados." (Sacks, 2018: 255).

3. Arte, Ecologia e Sustentabilidade

Sabemos que a partir dos anos 70 a ecologia deixou der ser entendida como um mero ramo da biologia e passou a incluir no seu domínio a subjetividade do indivíduo, as relações humanas e até a dimensão espiritual. Conceitos como *ecosofia*, *ecologia profunda* e *ecologia espiritual* enfatizam as relações éticas e espirituais entre o ser humano e a natureza.

Joseph Beuys explorou o modo como a arte pode criar novos paradigmas na relação entre o ser humano e o ambiente, nomeadamente na obra *7000 Oaks*, apresentada pela primeira vez em 1982, na Documenta 7, em Kassel (Figura 1).

Este tipo de ações externas parte duma conceção holística em que há um reconhecimento profundo da interligação entre a consciência humana e o mundo exterior. A alienação do ser humano é a causa e a origem da crise ambiental (Adams, 1992). Beuys afirma: "Environmental pollution advances parallel with a pollution of the world within us" (Adams, 1992:29). Ao cuidar de

si, cada indivíduo cuida também dos outros e do planeta, e vice-versa. Para tal é necessário o desenvolvimento interior do ser humano, ou seja, o aprofundamento das suas capacidades de perceção e de entendimento, o aprimoramento das suas faculdades mais subtis (Steiner, 1981). Esta ideia estava bem presente quando o artista, juntamente com o escritor e poeta Heinrich Böll, escreveram, em 1972, os princípios do manifesto para a *Free International University* (*FIU) for Creativity and Interdisciplinary Research.* Neste texto é destacada a relevância da criatividade, da interação (e não da competição) entre indivíduos e de uma nova relação com a natureza para uma sociedade mais equilibrada.

A FIU foi fundada em 27 de Abril de 1974, por Joseph Beuys e outros autores e o projeto foi apresentado em espaços como a *Documenta* de Kassel (1977 e 1982) e o *Guggenheim Museum Gallery* em New York (1979). (Figura 2)

Shelley Sacks colaborou ativamente em programas e ações no âmbito desta universidade, nomeadamente no evento "100 Days of the Honey Pump at the Workplace", 1977. Durante 100 dias, esta obra de Joseph Beuys esteve instalada na Documenta 6. Segundo o artista, a peça era um pretexto para criar um espaço de encontro, ação e educação. Graças ao seu envolvimento nas dinâmicas sociais propostas por Beuys, Sacks criou, em 2006, a *University of the Trees.* Em Agosto de 2018 deu uma conferência na Holanda, inserida no evento "100 Days: Joseph Beuys comes from Friesland", organizada pela artista Louwrien Wijers, em que falou da sua colaboração com Beuys, entre 1973 e 1985, da participação ativa na FIU e do modo como a *University of the Trees: Lab for New Knowledge and and Eco-Social Future* é uma "filha" da FIU (Figura 3).

Na sua reflexão sobre o conceito de sustentabilidade, Sacks refere a importância de conciliar as medidas externas da sustentabilidade (governamentais, institucionais) com uma dimensão interna da mesma. Esta dimensão está relacionada com o desenvolvimento do sentido do Eu (definido por Rudolf Steiner como aquele que permite a perceção e conexão consigo e com o outro); e com a transformação interior de cada indivíduo, que implica o desenvolvimento das "tecnologias internas" (a nossa capacidade de imaginar, conceber e criar futuros sustentáveis).

Recentemente, surgiu o conceito de *sustentabilidade pessoal*, um novo campo de investigação académica que enfatiza a importância da transformação do ser humano para uma mudança global. Esta expressão (do alemão "personale Nachhaltigkeit") foi cunhada em 2008, no *Karlsruhe Institute of Technology*. Parodi e Tamm (2018), autores envolvidos neste processo, defendem que o desenvolvimento sustentável em geral (social, económico e ambiental) implica a transformação do ser humano a nível pessoal (intra e interpessoal), psicológico,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

antropológico, filosófico, estético e espiritual. Os autores consideram que tem havido demasiado foco nos processos coletivos (social, ambiental e económico); em alternativa, propõem como fator chave a dimensão interior, subjetiva e individual da sustentabilidade. É nesta linha de pensamento que Shelley Sacks destaca a dimensão interna da sustentabilidade. Considera que a raiz dos problemas sociais e ambientais decorre do estado mental e da consciência dos indivíduos. Assim, o foco em soluções externas não é suficiente nem eficaz (Sacks, 2018, p. 260). É necessário um equilíbrio entre transformação interna e ação externa, motivo pelo qual a artista refere a importância do pensamento contemplativo (enfatizado pelo Dalai Lama no *Mind and Life Institute*), e também presente em certas tradições e práticas espirituais (Trungpa, 2003; Hann, 2003). Segundo estes autores, o ser humano contém em si tudo o que necessita para uma vida plena, podendo aceder a todo esse potencial interno através da expansão da sua consciência.

Para Sacks, a escultura social tem como principal objetivo potenciar a responsabilidade de cada indivíduo, ou seja, a sua habilidade para dar resposta (*respons-abilidade)* às circunstâncias da vida. Através do trabalho com a imaginação (individual e coletiva) é acionada a motivação interna, um estado vívido para agir em consonância com o que cada situação requer. Para a autora, o conceito de *aesthetic* está relacionado com aquilo que "anima e vivifica o ser"; ao contrário de *anaesthetic*, relacionado com a dormência e o entorpecimento. É através do "processo estético vivificante" que é desenvolvida a capacidade de agir em prol do equilíbrio planetário (Sacks, 2018: 257-258). Esta noção de *respons-ability* (habilidade para dar resposta) e a sua relação com o conceito de *aesthetic* foram introduzidas pela artista na sua apresentação: „Warmth Work: an expanded conception of art for the 21st Century", na *UNESCO Summit on Culture and Development*, em Estocolmo, 1998.

4. University of the Trees

A *University of the Trees* surgiu em 2006 e, desde 2017, está registada como associação sem fins lucrativos: *University of the Trees: Lab for New Knowledge and an Eco-Social Future* [UOT LAB] (Figura 4).

É um projeto de escultura social, ligado à *Social Sculpture Association* (sediada em Londres e Berlin, desenvolvendo projetos e ações culturais e ecológicas e à *Social Sculpture Reserch Unit da Oxford Brookes University* [SSRU]. No âmbito da universidade têm sido concretizados diversos projetos e ações participativas onde são facilitados, por Shelley Sacks e pela sua equipa, processos de "escultura social e práticas de conexão" para o público internacional, para comunidades

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · Logotipo da *University of the Trees: LAB for New Knowledge and na Eco-Social Future*. https://www.facebook.com/socialsculpture/photos/pcb.2417803798294542/2417735484968040/

Figura 5 · *Frametalks* — projeto de escultura social no âmbito da *University of the Trees*, 2018, Kassel, Alemanha. Fonte: https://universityofthetrees.org/news/2018/frametalks-day-6-7-towards-making-social-honey

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 6 · *Exchange values* — projeto de escultura social no âmbito da *University of the Trees*, Dornach, Suíça, 2007. Fonte: http://exchange-values.org/
Figura 7 · *Field of Commitment* — projeto de escultura social no âmbito da *University of the Trees*, Kassel, Alemanha, 2019. Fonte: https://universityofthetrees.org/news/2019/feld-der-begegnung-kassel

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 8 · *Earth Forum* — projeto de escultura social no âmbito da *University of the Trees*, Londres, UK, 2015. Fonte: https://www.social-sculpture.org/category/events/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

e organizações locais, grupos escolares e refugiados. Destacamos as seguintes iniciativas: *Frametalks — Making Social Honey* (Figura 5); *Exchange values on the table/ Exploring the Global Economy* (Figura 6); *Field of commitment* (Figura 7), *Earth forum* (Figura 8).

Estas ações dão um contributo decisivo para a criação de um "campo coletivo de consciência" com impacto a nível local e global.

4.1. Earth Forum

Um dos projetos desenvolvidos no âmbito da UOT é o *Earth Forum* (Sacks, 2018), criado pela primeira vez para o *Climate Summit* na África do Sul, em 2011, como "instrumento de consciência" (field of awareness"). É um espaço que promove o trabalho de grupo sobre o passado, presente e futuro individual e coletivo. Cada evento está concebido para uma média de 10 participantes e a sua duração pode variar entre 3 horas e 2 dias. Um tecido redondo e embebido em óleo de plantas é colocado no chão, e nesta arena portátil são dispostos objetos recolhidos durante uma curta caminhada ("caminhada pelo planeta"). Deste modo, potencia-se um espaço simbólico de transformação e de atribuição de sentido para os mais diversos acontecimentos. Estes eventos são compostos por quatro etapas distintas, exercitando a capacidade de "escutar ativamente" (active listening) e a aptidão para aceder a imagens internas ("imaginal thought").

Na primeira fase, há um processo conduzido em que os participantes acedem a imagens do passado, do presente e do futuro ("inner atelier"). Sacks refere que deste modo, com maravilhamento e respeito, cada um experiencia esta capacidade humana de ter consciência do modo como vê e pensa o mundo. Em seguida cada participante é convidado a partilhar a sua experiência enquanto os outros praticam a "escuta ativa". Através deste processo fenomenológico de "estar com o que é", cada um pode vivenciar as suas próprias perceções, bem como as dos outros.

Na segunda etapa, os participantes são convidados a imaginar, a partir deste "atelier interior", como gostariam que o mundo fosse daqui a 5, 50 ou 500 anos. Não se trata de fabricar imagens, mas sim criar disponibilidade para a sua emergência natural.

Na terceira etapa, após uma breve partilha, cada um reconhece que esses desejos para o futuro estão já a realizar-se como ações no presente, na vida quotidiana. Deste modo, cada indivíduo pode ter uma perspetiva mais ampla sobre as suas ações atuais e sobre a forma como elas podem ser concretizadas, de modo ainda mais eficaz, no futuro.

Depois de cada um ter escutado as suas próprias experiências e as dos outros

participantes, surge a quarta etapa. Nesta há uma tentativa de compreender duas coisas: a ideia de que o todo é maior do que a soma das suas partes e a noção de que existe um potencial invisível que acabará por se manifestar na vida (tal como Goethe observava no crescimento de uma planta). Tal como as abelhas trabalham em conjunto para transformarem os grãos de pólen que trazem, individualmente, para a colmeia, também na sociedade humana é necessário um trabalho de escuta e cooperação para transformar as perceções individuais em construções coletivas para um futuro viável.

Em suma, o projeto *Earth Forum* propõe processos transformativos de autoconsciência e de ligação das dimensões interna e externa da sustentabilidade. Potencia o autoconhecimento e a responsabilidade individual, estabelece vínculos entre os indivíduos, permite a emergência de novas visões partilhadas e fomenta a empatia consigo, com os outros e com o mundo. Sem imaginação não é possível criar uma nova realidade; corremos o risco de apenas legitimar o que já existe. Assim, o exercício da criatividade é entendido como uma capacidade humana fundamental e um imperativo ético para um mundo mais sustentável.

Conclusão

A partir de uma conceção expandida da arte, a *University of the Trees* pode ser considerada uma manifestação artística. Neste projeto, a criatividade é entendida como uma faculdade humana presente em todos os indivíduos. Através de um conjunto de metodologias e estratégias criativas, realiza-se um trabalho a nível da consciência e potencia-se a transformação a nível individual e coletivo. O cuidar de si, dos outros e do planeta é o melhor antídoto para resolver a principal causa da situação insustentável em que vivemos: a alienação do ser humano. O desenvolvimento interior implica o aprofundamento da perceção, das faculdades humanas mais subtis e de uma visão mais holística da existência, isto é, o reconhecimento da interdependência de todas as formas de vida. Só deste modo é possível conciliar recursos internos com uma ação externa adequada, rumo a uma sociedade mais humana e sustentável. Através do aprofundamento da criatividade, neste sentido alargado, todos podemos assumir o papel de artistas na reinvenção do mundo.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Adams, D. (1992). Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology. *Art Journal*, 51, n. 2, 26-34.

Beuys, J. (2011). *Cada Homem um artista*. Porto: 7 NÓS.

Beuys, J. (2004). *What is Art? Conversation with Joseph Beuys*. Forest Row: Clairview Books.

Capra, F. (2002). *The hidden connections: Integrating the biological, cognitive and social dimensions of life into a science of sustainability.* New York: Doubleday.

Hanh, T. N. (2003). *Joyfully together: the art of building a harmonious community*. Berkeley: Parallax Press.

Sacks, S. (2011). Social sculpture and new organs of perception: new practices and new pedagogy for a humane and ecologically viable future. In Lerm-Hayes, M. C.; Walters, V. (Eds.), *Beuysian Legacies in Ireland and Beyond* (pp. 80-97). Münster: LIT Verlag.

Sacks, S.; Zumdick, W. (2013). *Atlas of the Poetic Continent: Pathways to Ecological Citizenship*. Forest Row: Temple Lodge Publications.

Sacks, S. (2018). Sustainability without the I–sense is nonsense: inner "technologies" for a viable future and inner dimension of sustainability. In Tamm, K.; Parodi, O. (Eds.). (2018), *Personal Sustainability: Exploring the far side of sustainable* development (pp. 253-277). London and New York: Routledge.

Steiner, R. (1981). Man's twelve senses in their relation to imagination, inspiration, and intuition. *Anthroposophical Review*, 3.

Tamm, K.; Parodi, O. (Eds.). (2018). *Personal Sustainability: Exploring the far side of sustainable development*. London and New York: Routledge.

Trungpa, C. (1970). *Meditation in Action*. Boston: Shambala.

Nota biográfica

Sara Inácio é escultora, educadora artística e mediadora cultural (Serviço educativo do Museu C. Gulbenkian). Doutoranda em Belas-Artes/Escultura pela FBAUL. Investigadora no CIEBA. Linhas de investigação: Escultura e Sustentabilidade. Licenciada e Mestre em Escultura pela FBAUL.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7142-6146

Email: saracardosoinacio@gmail.com

Morada: Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Poética do trauma na intervenção *Iluminação da jararaca: uma reverência aos mortos* (2002) de Bernadete Andrade

Trauma poetics in the intervention Lighting jararaca: a reverence to the dead *(2002) by Bernadete Andrade*

SÁVIO LUIC STOCO* & ORLANDO FRANCO MANESCHY**

*AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Faculdade de Artes Visuais, Curso de Artes Visuais, Campus Universitário do Guamá, Rua Augusto Correa n° 001, CEP 66075-110, Belém-PA, Brasil.

**AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Faculdade de Artes Visuais, Curso de Artes Visuais, Campus Universitário do Guamá, Rua Augusto Correa n° 001, CEP 66075-110, Belém-PA, Brasil.

Resumo: O objetivo deste texto é abordar a singularidade poética de *Iluminação da jararaca: uma reverência aos mortos* (2002), obra da artista amazonense Bernadete Andrade (1953-2007). Trata-se de um ponto de inflexão em sua trajetória, uma intervenção multidisciplinar, efêmera, colaborativa, ritualística e multicultural, proposta a partir do trauma da perda de um grande sítio arqueológico indígena em Manaus. Utilizamos como metodologia análises estéticas e contextuais da obra, bem como uma chave de leitura a partir da noção de *poética do trauma* observando o caso da representação do trauma em produtos culturais (Huysssen, 2000; Ginzburg, 2004; Seligmann-Silva, 2008).

Palavras chave: Arte na Amazônia / cultura indígena / poética do trauma.

Abstract: *The purpose of this text is to approach the poetic singularity of Iluminação da jararaca: uma reverência aos mortos (2002), a work of art by Amazonian Bernadete Andrade (1953-2007). It is a turning point in its trajectory, a multidisciplinary, ephemeral, collaborative, ritualistic and multicultural artistic intervention, proposed from the trauma of the loss of a large indigenous archaeological site in Manaus. We use as a methodology aesthetic and contextual analyzes of the work of art, as well as a reading key from the notion of trauma poetics observing the case of the representation of trauma in cultural products (Huysssen, 2000; Ginzburg, 2004; Seligmann-Silva, 2008).*

Keywords: *Art in the Amazon / indigenous culture / trauma poetics.*

Submetido: 13/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

O objetivo deste texto é abordar a singularidade poética da intervenção *Iluminação da jararaca: uma reverência aos mortos* (2002), da artista-pesquisadora Maria Bernadete Mafra de Andrade *(1953-2007)*. Trata-se de uma criação debitária da experiência marcante pela qual passou a artista em contato direto com a localização e subsequente perda de um dos maiores sítios arqueológicos indígenas descobertos da região amazônica durante obras para a construção de um conjunto habitacional na periferia da capital Manaus, estado do Amazonas, região central da Amazônia brasileira — local onde essa obra *site especific* foi realizada. Focaremos a análise na compreensão da elaboração artística do testemunho da dor, ou seja, na dimensão de relato do trauma. Para tal discussão, temos como referências autores que se debruçaram sobre esse tipo de elaboração traumática (Huysssen, 2000; Ginzburg, 2004; Seligmann-Silva, 2008).

Iluminação da jararaca evidencia o posicionamento ético e estético da artista para com os saberes e cultura dos povos originários, preocupada com os destinos desse grupo na sociedade brasileira. Essa aproximação com a cultura indígena foi bem constituída na trajetória de Bernadete Andrade desde a década de 1980, período marcado pela "cultura memorial pós-moderna" (Huyssen, 2010:77). Embebida da agenda filosófica/estética dessa década que marcou o seu ingresso no meio artístico (1980), a artista inicialmente se interessou pelos significados espirituais dos temas visuais advindos dos grafismos caros à cultura dos povos originários (Maisel, 2012; 2014).

Nascida no município de Barreirinha, no interior do Amazonas, posteriormente passou a residir em Manaus onde se formou em Filosofia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Posteriormente, no Rio de Janeiro, concluiu em 1987 a graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Portanto, foi com o seu amadurecimento artístico/profissional que elegeu as referências dos povos originários. Em retorno à capital amazonense, em 1988, ingressou como docente na Universidade Federal do Amazonas onde trilhou sua formação como acadêmica adensando suas reflexões sobre os assuntos relativos à cultura indígena. Assim se deu na ocasião de sua dissertação de mestrado e de sua tese de doutorado, ambas realizadas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo (FAU/USP) (Andrade, 1997; 2002). Trajetória que a levou a ser designada chefe da Divisão de Difusão Cultural do Museu Amazônico da UFAM (2002-2003); superintendente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN) seção Norte (2003-2005) (Maisel, 2012, 2014). Assim, vislumbramos a aprofundada ligação de Bernadete com as culturas indígenas, em suas dimensões espiritual e material/arqueológica.

2. Arte e trauma

> *Queiramos ou não, nesse museu a céu aberto [sítio arqueológico], onde o índio chorou e enterrou seus mortos, a arqueologia nos convida a uma reflexão sobre a perda das nossas origens no processo de fundação da cidade.*
> (Bernadete Andrade, 2004)

Tal como atesta o trecho de *Tesouros arqueológicos ressusitam passado,* escrito por Bernadete Andrade, a artista expressou a melancolia diante da consciência reavivada da perda coletiva com as origens no processo histórico da cidade de Manaus, neste artigo publicado em um jornal manauense, na ocasião de descoberta de um sítio arqueológico no Centro de Manaus, dois anos após a realização da sua obra em questão. O achado precioso ressusitou a presença de antigos problemas originados com a fratura da conexão com as origens do todo da população amazônica, mesmo as sedimentadas nas áreas urbanas, consideradas brancas, e, no limite, de toda a população brasileira. Assim, podemos considerar o posicionamento agudo que Andrade tomou ao abordar e representar artisticamente desde a repercussão do trauma ao longo da colonização brasileira, bem como referindo-se também sobre as destruições que se realizam até a atualidade.

Para que o leitor compreenda do que se tratou *Iluminação da jararaca*, vamos apresentar uma descrição dessa obra, para, em sequência, debatermos a estética do trauma. Em síntese, podemos dizer que trata-se de uma intervenção efêmera colaborativa, ritualística e multicultural. Partindo das notícias específicas sobre o Sítio Arqueológico da Nova Cidade e sua destruição, a artista se colocou como propositora de uma sequência de ações com diversificados procedimentos artísticos contemporâneos, não-convencionais. Primeiramente projetou, em esboço no seu caderno de artista, sua obra, visual e textualmente. Engajou e convidou um grupo formado por quinze brancos e três personalidades indígenas da etnia Tukano para que participassem da ação conjunta. Em 23 de junho de 2002, todos foram ao terreno descampado, cercado por matas e pelo canteiro de obras do conjunto habitacional embargado, entraram respeitosamente, no solo sagrado, deixando na parte profana os calçados no limite de uma linha com pigmento vermelho desenhada pela artista. Dentro do espaço, as ações da intervenção se iniciaram às 16h30. Os presentes buscaram um local para a instalação do desenho de uma grande cobra, imagem esta formada no solo por mais de 700 velas brancas (trazidas pelos participantes), quatro cuias e

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · A intervenção Iluminação da Jararaca (2002), de Bernadete Andrade. Fonte: MAISEL (2014) e CD *Caminhos: Bernadete Andrade (in memoriam)*.
Figura 2 · Pajé Avelino Trindade, Isabel Sampaio e o pajé/artista/pesquisador Gabriel Gentil, da esquerda para a direita, ao lado de *Iluminação da Jararaca* (2002), de Bernadete Andrade. Fonte: MAISEL (2014) e CD *Caminhos: Bernadete Andrade (in memoriam)*.

quatrorze pedras pretas. O ponto exato foi determinado pela existência de uma rachadura na terra formado pela erosão das chuvas, o que para a artista sugeria uma cobra. Esse trecho do terreno possibilitou que a cabeça da cobra de velas coincidisse, com o local de aparição de uma das urnas funerárias do sítio arqueológico (Figura 1).

A razão de ser da escolha da figura do animal foram os significados cosmogônicos de origem e começo dessa figura na cosmogonia indígena. No local, os três indígenas participantes realizaram uma edição especial-sagrada do Ritual Solene aos Antepassados (também referido como Ritual Solene Lembrando as Origens), no qual todos foram chamados a participar e sua duração foi de uma hora. Nesta cerimônia, a artista conta em seu registro, que foi chamada a receber o "sopro da criação" conferido pela maior autoridade presente, o pajé Avelino Trindade, então com 76 anos (Figura 1). As velas foram acesas por todos, próximo ao entardecer, contando com a escuridão da noite para a mudança de sua percepção na paisagem. A noite trouxe a revelação da representação da cobra como uma constelação, aspecto que se remete à referência artística que Andrade almejava: o desenho de uma constelação, em formato de cobra, de autoria do artista indígena Kehirí Tolomã (Luiz Lana). Apesar de registros videográficos e fotográficos terem sido empreendidos, podemos inferir que o foco teria sido a experiência vivenciada pelos presentes. Posteriormente, um relato visual e escrito, composto por cinco laudas, foi preparado pela artista, a próprio punho e composto por onze fotografias sequenciadas (Maisel, 2012; 2014).

É significativo considerarmos as especificidades do terreno local de realização da obra, disparador da intervenção artística, cujo objetivo foi fazer com que a obra se incorporasse o ambiente, como pode-se perceber pela descrição. Trata-se de um sítio arqueológico com um grande cemitério indígena, como dito anteriormente, com estimadas 300 urnas funerárias, que, a partir de janeiro de 2001 passou por episódios sucessivos de destruição deliberada e não-deliberada e, no qual, compreende-se que o poder público foi um agente responsável também (Azevedo *et al.*, 2015). Um caso assistido pela artista até a sua morte em 2007, enquanto artista, acadêmica e gestora de patrimônio histórico, mas que que arrastou pelo menos até 2018 (Brasil, 2001a; 2001b; 2001c; 2002; Urnas, 2001; Cemitério, 2018). Tratou-se de um processo que na ocasião da realização da obra já se acumulava por vários meses.

Dessa forma compreendemos que é preciso considerar a dimensão traumática como um caso recente, pela destruição do cemitério, bem como um trauma antigo, pela colonização brasileira. Em seu estudo sobre representações culturais traumáticas da ditadura militar no Brasil, Jaime Ginzburg destaca a noção

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

de *trauma sequencial* para analisar obras dos que venvenciam a certa distância temporal os episódios de violência.

> *Uma experiência histórica de violência não atinge apenas os que estão imediatamente vinculados a ela. Na medida em que essa experiência não se seja superada, por vários caminhos mediados, suas marcas se prologam para as gerações seguintes. Temporalidade implacável: enquanto a sociedade não assimilar e superar inteiramente a dor do que viveu, suas perplexidades e fragilidades serão estendidas.* (Ginzburg, 2004:55)

Ainda seguindo a teoria do trauma, um episódio traumático original relatado por uma testemunha pode e deve passar por reformulações para que seja possível a formulação de suas memórias, sem que haja a demanda pela representação fidedigna do fato origial pela dificuldade com o peso do passado. Isso porque esse trauma principial se situaria na esfera do *irrepresentável*, ou, em outras palavras, constituído de um vazio representativo, de acordo com apreensões da teoria do trauma na psicologia. Assim, um indivíduo encontra saída para os problemas da rememoração no trauma. Dessa maneira, chamamos atenção pelo fato de *Iluminação da jararaca* não se constituir uma representação fidedigna às violências perpetradas aos indígenas ontem e/ou hoje, mas um ritual de reverência aos mortos, lembrando um *trabalho de luto*. No entanto, subjaz o contexto das violências referidas. A única representação visual é a da cobra mitológica com sentidos de origem e começo. O que nos levaria a compreensão terapeutica de que "narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer." (Seligmann-Silva, 2008)

No estudo das estéticas traumáticas em obras artísticas, sobresai-se aquele que é considerado um dos maiores traumas do século XX, a *Shoah*. Fato histórico emblemático, de repercussão e impacto mundial, que, muito explorado (porém não esgotado), trounou-se um assunto intrincado também por ter se tornado um recorrente tema midiático. Processo que levou algumas das abordagens à representações banalizantes pelo fato da representação tratar o trauma como uma "memória mítica ou clichê" e também uma narrativa baseada na "vitimologia do Holocausto muitas vezes superficial" (Huyssen, 2010:77-78). A nosso ver, o caso do Sitítio Arqueológico da Nova Cidade é exatamente o contrário. Desconhecemos outras abordagens em obras culturais e também avaliamos que não estamos diantes de uma representação superficial, mitificada ou clichê.

No Brasil, temos o caso da repercussão do trauma da ditadura militar (1964-1985) que marca ainda hoje produções culturais na literatura, cinema, música e artes visuais — incluindo a produção recente do artista visual Cildo Meireles (Ginzburg, 2004). E, também compreendemos que a escravização dos povos

de origem africana e indígenas brasileiros, seus consequentes subjulgamentos, dizimações e persistência das estigmatizações e opressões contemporâneas, como uma das maiores violências traumáticas em nossa história. Trata-se de um capítulo na sociedade brasileira que insiste a vir a tona de forma material, tal como as urnas funerárias ancestrais descobertas, reviradas, saqueadas e destruídas por retroescavadeiras em canteiros de obras nos arrabaldes ou mesmo no centro das cidades — queiramos ou não lidar com esses fatos.

Marco desse enfoque contundente ao abordar a violência contra a cultura indígena no Brasil, o artista visual amazonense Roberto Evangelista se destaca no repertório amazônico. Aparentemente ele foi uma forte referência para Bernadete Andrade, sobretudo com o filme de artista *Mater Dolorosa — in memoriam II* (1978) e no *happening*/intervenção *O resgate* (1992). Esta última obra, conta com uma registro videográfico no qual Bernadete Andrade aparece entre os partícipes. Cuias e velas também foram elementos centrais para Evangelista (Stoco e Maneschy, 2020), mas sobretudo a pesarosa de protesto reflexivo pelos devires dos povos originários e tradicionais e as apropriações respeitosas de elementos culturais unem as esteticas do trauma desses dois artistas.

Conclusão

Concluimos chamando atenção para a maneira de lidar com o trauma, o vazio representativo, que Bernadete Andrade elaborou sua obra: abandonando primeiramente as técnicas artísticas tradicionais da representação visual, aprendidas durante sua formação direcionada à pintura. Guiou-se para materiais e suportes não convencionais. Olhou para suas matrizes culturais e seus símbolos, destacando como uma das mais marcantes representações visuais em sua obra a figura mitológica da cobra. Assim, pretendeu que sua obra se estruturasse a partir da relação da sua proposição artística com muitos elementos da cultura dos povos originários. Ao se referir ao porquê da cabeça da cobra de velas coincidir com a urna funerária, ela escreveu: "Aqui dois olhares cruzam-se, de um lado o urbano e do outro, o olhar nativo" (Andrade, 2002). Ao mergulhar no pensamento indígena nesta obra de reverência aos mortos, despojou-se de materialidade, estruturando-se na efemeridade, tal como como boa parte da cultura material dos povos originários. Mais um indício do cruzamento dos olhares.

A estética do trauma irá lidar na dimensão da irrepresentabilidade do trauma original, reconhecendo os problemas da rememoração. Assim, olhares enviezados são esperados nesse âmbito. Nesse sentido, *Iluminação da jararaca* relaciona-se com a poética do trauma, pois não representa a destruição contemporânea do sítio arqueológico, tambem não aborda diretamente os genocídios

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

físicos e culturais pelos quais passaram os indígenas de Manaus, da Amazônia. No entanto promove uma reverência aos mortos e uma comunhão entre indígenas e não-indígenas. Quadro possível somente com as mudanças que pouco a pouco passaram a ocorrer, em alguma medida, na sociedade brasileira, desde a organização do Movimento Indígena desde a década de 1970 para a reivindicação de seus direitos. Percebemos em seu percurso uma conduta ética e de forte inclinação por abordagens decoloniais.

Agradecimentos

Os autores agradecem o diálogo com a pesquisadora Priscila de Oliveira Pinto Maisel e a leitura crítica, neste artigo, do pesquisador Ricardo Agum Ribeiro.

Referências

Andrade, Maria Bernadete Mafra de (2004). "Tesouros arqueológicos ressuscitam passado". *Jornal Comércio*, Manaus, 24-25 (10).

Andrade, Maria Bernadete Mafra de (2002). *Cidade mítica: uma poética das ruínas ou a cidade vista pelo imaginário do artista.* Tese (Doutorado em Arquitetura) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo — FAU/USP. São Paulo.

Andrade, Maria Bernadete Mafra de (1997). *Arqueologia do traço primordial: um estudo para intervenção artístico-ambiental no Campus da Universidade do Amazonas.* Dissertação (Mestrado em Arquitetura) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo — FAU/USP. São Paulo.

Azevedo, Adriana Oliveira de & Oliveira, Marcela Matos Fernandes de & Monteiro, Márcio Augusto Ferreira (2015). "A destruição do sítio arqueológico 'Nova Cidade' por obra do poder público na cidade de Manaus". *Revista ESMAT*, Vol. 6, nº 7, p. 141-70.

Brasil, Kátia (2001a). "Amazonas interrompe obras que danificavam sítio arqueológico". *Jornal Folha de São Paulo,* São Paulo (1).

Brasil, Kátia (2001b). "Governo do AM para obra que estava destruindo sítio arqueológico". *Jornal Folha de São Paulo,* São Paulo (1).

Brasil, Kátia (2001c). "Iphan descobre sítio arqueológico danificado em Manaus". *Jornal Folha de São Paulo,* São Paulo (1).

Brasil, Kátia (2002). "Iphan vai ao Ministério Público contra destruição de ruínas no AM". *Jornal Folha de São Paulo,* São Paulo (10).

"Cemitério indígena em Manaus é devastado por sem terras e criminosos" (2018). *Portal Em Tempo* (07).

Huyssen, Andreas (2000). *Seduzidos pela Memória:* Arquitetura, monumento, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.

Maisel, Priscila de Oliveira Pinto (2014). *Os caminhos da cobra na poética da artista Bernadete Andrade.* Manaus. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Universidade Federal do Amazonas.

Seligmann-Silva, Márcio (2008). "Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas". *Psicologia clínica.* Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82.

Stoco, Sávio Luis; Maneschy, Orlando Franco; Ribeiro, Ricardo Agum (2020). "Crítica ambiental e existencial: a cuia na obra multimídia de Roberto Evangelista e a influência do pintor Hahnemann Bacelar". *XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP.* São Paulo.

"Urnas funerárias encontradas em Manaus foram destruídas" (2001). *Jornal Folha de São Paulo,* São Paulo (01).

Notas biográficas

SÁVIO LUIS STOCO é artista visual e professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da UFPA — (PPGARTES/ICA/UFPA). Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo. As suas principais linhas de investigação são Arte e na Amazônia e História Social da Arte na Amazônia.
Email: saviostoco@gmail.com
Morada: Faculdade de Artes Visuais, Curso de Artes Visuais, Campus Universitário do Guamá — Universidade Federal do Pará, Rua Augusto Correa n° 001, CEP 66075-110, Belém-PA, Brasil.

ORLANDO FRANCO MANESCHY é artista, curador independente e professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da UFPA — (PPGARTES/ICA/UFPA). Curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA e diretor da Galeria de Arte da UFPA. Doutorado em Comunicação e Semiótica (Signo e Significado nas Midias) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e com Estágio Pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes de Lisboa (CIBA-FBAUL).
Email: orlandomaneschy@gmail.com
Morada: Faculdade de Artes Visuais, Curso de Artes Visuais, Campus Universitário do Guamá — Universidade Federal do Pará, Rua Augusto Correa n° 001, CEP 66075-110, Belém-PA, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A Luz, o Espaço e o Observador no Desenho Arquitetónico dos *Cadernos Azuis* de Eduardo Souto de Moura

Light, Space and Beholder in Architectural Drawing of Blue Sketchbooks *by Eduardo Souto de Moura*

SHAKIL RAHIM

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura (FAUL), Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD). Rua Sá Nogueira, 1349-063 Lisboa, Portugal. Email: shakil.rahim@fa.ulisboa.pt

Resumo: Os *Cadernos Azuis* do arquiteto Eduardo Souto de Moura são conjuntos de desenhos arquitetónicos que investigam as relações do observador com a tríade plano-volume-espaço. Através do recurso ao desenho da geometria e da luz formaliza as características visuais e materiais de textura-peso-ritmo, envolvidas na arquitetura. Entre esquiços de perspetivas, plantas, cortes e alçados, que alternam por espaços interiores e exteriores, estes desenhos compreendem uma metodologia visual da experiência do gesto arquitetónico, baseada em escalas, proporções, profundidades, pontos de fuga, sombras e contrastes, onde se segmentam parâmetros e critérios de exploração espacial e identidade gráfica.

Palavras chave: Desenho Arquitetónico / Cadernos de Desenho / Pensamento Visuo-Espacial / Eduardo Souto de Moura / Portugal.

Abstract: *The Blue Sketchbooks by architect Eduardo Souto de Moura are sets of architectural drawings that investigate the beholder's relations with the plane-volume-space triad, using drawing of geometry and light to formalize the material characteristics of texture-weight-rhythm. Between perspective, plans, sections, and elevations sketches, which alternate between interiors and outdoor spaces, these drawings explain a visual methodology of architectural gesture experience, based on scales, proportions, depths, vanishing points, shadows, and contrasts, where they are segmented parameters and criteria for spatial exploration and graphic identity.*

Keywords: *Architectural Drawing / Sketchbooks / Visuopatial Thinking / Eduardo Souto de Moura / Portugal.*

Submetido: 14/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

Eduardo Souto de Moura (Porto, 1952-) é um arquiteto português de renome internacional (*Prémio Pritzker*, 2011; *Prémio Piranesi*, 2017; *Leão de Ouro da Bienal de Veneza*, 2018), com uma alargada produção de obras, projetos e espaços, numa diversidade de programas, clientes e propostas.

A arquitetura de Souto de Moura, entre lugares construídos e tempos intuídos, fundamenta-se na reinterpretação histórica resgatando ideias, exemplos e instrumentos para sublinhar e renovar a cultura arquitetónica. O encontro com a escala do lugar, o rigor nos detalhes da construção e a análise do programa funcional, são fatores transversais à sua metodologia projetual, que em articulação à tríade vitruviana "procurou exprimir e tornar legível (...) os valores civis e sociais implícitos na sensibilidade emergente" (Angelillo, 1996: 9).

A inteligência espacial em Souto Moura é herdeira do vocabulário estrutural e material de Mies van der Rohe (1886-1969) que, quando conjugada com a sensibilidade volumétrica de Siza Vieira (1933-), transforma-se numa depuração e marcação rítmica de métricas e proporções. O arquiteto recupera o património, não como gesto mimético (Bogoni, 2020:62), mas com a capacidade de operar soluções para as questões da contemporaneidade, que reinventa a cada circunstância.

Desafios de gravidade como as residências de Ponte de Lima (2003), a altura e duplicação das chaminés da *Casa das Histórias Paula Rego* (Cascais, 2009), o prolongamento especular dos muros de pedra pelos espelhos-porta da *Casa das Artes* (Porto, 1991), a acentuação dos retângulos alongados de inúmeros blocos (*Edifício do Departamento de Geociências* da Universidade de Aveiro, 1993; *Escola de Hotelaria e Turismo*, Portalegre, 2011), ou ainda a quadrícula das fachadas habitacionais (*Edifício da Rua do Teatro*, Porto, 1995; *Edifício de Habitação e Escritórios,* Maia, 2001; *Edifício da Senhora da Luz*, Porto, 2016), são exemplos de um alargado reportório formal, que têm no gesto contínuo o impacto visual que resgata a ideia de edifício como objeto.

Os interiores adquirem amplitude e continuidade, os panos de vidro e as fontes de luz (horizontal, vertical ou focal) modelam o claro-escuro, e o cuidado na seleção de materiais e acabamentos definem matizes e texturas contínuas. Elementos estruturais marcam ritmos e a elegância das espessuras, desde os perfis, as placas e as paredes até à caixilharia, à junta e ao mobiliário, determinam a silhueta da experiência do espaço. Como refere o júri que lhe atribuiu o *Prémio Pritker*: "Com frequência, geometrias simples são sublinhadas pela interação de cheio e vazio ou luz e sombra" (Palumbo et al., 2011).

A geometria e a luz na tradição da *Escola do Porto* são para Souto de Moura a participação do desenho no projeto arquitetónico. O recurso ao esquiço permite o

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

diálogo de antecipação, de ativação da memória e da resolução das extensões técnicas e materiais da identidade e da qualidade espacial.

1. As Tradições do Desenho na Arquitetura da "Escola do Porto"

Eduardo Souto de Moura estudou na Escola de Belas-Artes do Porto, numa época em que o estruturalismo e as formulações semânticas ocupavam o discurso da escola, sobrepondo-se ao desenho operativo, como refere António Angelillo:

> *Nos anos da sua formação na Academia de Belas-Artes do Porto, marcados pela prevalência do empenhamento político e social sobre a actividade didáctica conceptual, Eduardo Souto de Moura tem, porém, a intuição de que o desenho deveria voltar a ser elemento central da arquitetura, entendida como juízo de transformação do sítio, e não como exercício puramente linguístico* (Angelillo, 1996:10).

O desejo de Souto de Moura no regresso do desenho está ancorado às estratégias de aprendizagem da arquitetura no Porto, onde por tradição se ensina(va) o esquiço como organização do pensamento, com finalidades conceptuais e práticas, num processo integrado de pesquisa, interpretação, decisão e comunicação do projeto.

Herança de Carlos Ramos (1897-1969), responsável pela refundação dos princípios científicos, sociais e pedagógicos do ensino da arquitetura do Porto, que transferiu os métodos do academismo francês *Beaux-Arts* orientados por Marques da Silva (1869-1947), para as metodologias pedagógicas de Gropius e da Bauhaus (Figueira, 2002:37). Manteve-se a importância do desenho e da integração das artes, mas o *desenho histórico* de carácter formal e baseado nas grandes composições é alterado para um desenho criativo e experimental, como meio de investigação de diferentes saberes.

A partir daí, o desenho com carácter de pesquisa pessoal e processual foi largamente aplicado por Fernando Távora (1923-2005) através dos seus cadernos de desenhos de viagem, e pela atividade pedagógica "da disposição no espaço de experiências sensíveis que podiam ser medidas pelas relações, dimensões, formas e matéria" (Dorigati, 2008:86). Siza Vieira intensificou esse desenhar, acentuando a criatividade, a mediação e o carácter lúdico, que contagiou toda a escola. Souto de Moura defendeu o legado dos mestres e continuou a sublinhar a expressão e as funcionalidades do desenho arquitetónico na resolução dos problemas projetuais. Com isso, a força da relação *Desenho-Projeto* como identidade da estrutura curricular atravessou a formação de gerações de professores e alunos do Porto.

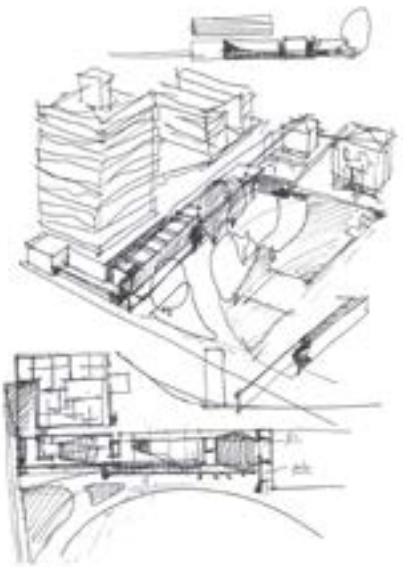


Figura 1 · *Caderno Azul*, da Firmo (liso, 96 folhas, 16,5 x 21 cm), fabricado em Portugal. Fonte: própria.
Figura 2 · Eduardo Souto de Moura, *Desenho de Alçado, Axonometria e Planta*, Casa das Artes (Porto), 1981-1991. Caneta sobre papel. Fonte: NOTE — Galeria de Arquitetura.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A afirmação da existência de uma relação do tipo Mestre/ discípulo, em três gerações na chamada "Escola do Porto" tem sido uma constante para Fernando Távora, Álvaro Siza e Souto de Moura que no entanto sempre a negaram, com maior ou menor convicção, para antes valorizarem as suas diferenças e preferirem entender nessa capacidade de distanciamento o valor da sua contribuição. Nesta perspetiva admite-se apenas a condição de alunos que partilharam, em momentos diferentes, a contínua transformação da mesma estrutura académica ao longo de várias gerações e que, por via do seu trabalho, se tornaram agentes de evolução e de renovação do seu próprio ambiente cultural (Trigueiros, 1996:7).

Entende-se que haja dentro deste alargado grupo de arquitetos uma dupla noção de proximidade e distanciamento. Por um lado, a continuidade da estratégia de tornar a arquitetura um ato de organização cultural do espaço (Dorigati, 2008:88), onde participam a identidade da geografia, da história e da construção. Por outro, a posição individual do traço único que configura soluções que cada projetista entende como parte da sua originalidade.

A designação "Escola do Porto" sustenta em parte esse paradoxo, porque tem sido tomada como uma *'maneira de fazer'* baseada num regionalismo de caixas brancas, palas, pátios, muros e pilares. Apelidado como um clube privado ou um 'gang de arquitetos' que tomaram de assalto a arquitetura portuguesa. Mas, será que se trata apenas das contingências de uma localização geográfica? Se sim, estarão num gueto ou num condomínio? Ou estarão perdidos na paisagem? Se não, haverá algum *modelo metodológico* personalizável na 'arquitetura do Porto', onde o desenho faz parte da solução?

Uma análise de pormenor, parece encontrar neste grupo uma direção que procura metodologias de compatibilização da experiência do espaço nas diferentes *escalas físicas e existenciais* da arquitetura: do conforto do corpo à comoção e transcendência do habitar (Pallasmaa, 2012). Foi com este resgate de *escalas* na antropologia do espaço, que a expressão do desenhar no pensamento da arquitetura do Porto adquiriu funções de visualização e integração projetual.

O método de ensino de desenho aplicado à arquitetura misturou os fatores construtivos com os elementos visuais e formais da configuração espacial. A aprendizagem dos temas e das técnicas de desenho, como a perspetiva, a luz, a sombra, a figura humana, a proporção, o volume, a modelação e a composição, tornaram-se operativos no reconhecimento e interpretação daquelas configurações. A síntese de analogias entre cultura e tecnologia, que vai de Alberti a Le Corbusier, e que permitem trocar escala, lugar e tempo, (Seixas Lopes, 2011:133-134), permitiu à 'Escola do Porto' usar o vocabulário de desenho para flexibilizar o pensamento e a variabilidade que ultrapassa o modelo.

Motivados pelo desenho que reinterpreta a tradição, estes arquitetos inventaram um ambiente cultural, e ao contagiarem-se uns aos outros com esse espírito, encontraram um sentido técnico e emocional para a atividade do arquiteto. Tornou-se numa forma de ultrapassar a burocracia e os constrangimentos, e com isso reinventar o prazer da arquitetura enquanto profissão artística. Regressar ao desenho faz parte de resgatar essa sensibilidade que enriquece a experiência pessoal, ao mesmo tempo que se torna numa capacidade que resolve num ato incorporado problemas dispersos.

Nesse processo de capacidade visual, manual e cognitiva, em que o desenho desvenda a solução espacial, Souto de Moura desenha compulsivamente em *Cadernos Azuis*, onde guarda e visualiza o seu pensamento. Estes cadernos A5, da marca *Firmo* (liso, 96 folhas, 16,5 x 21 cm) fabricados em Portugal (Figura 1), são em formato, gramagem e espessura, objetos de intimidade; uma mania e quase-identidade, que faz lembrar os cadernos A4 de capa preta de Álvaro Siza (Souto de Moura, 2012:178-180). A presente investigação toma os desenhos de esquiço destes cadernos como objeto de estudo.

2. Cadernos Azuis I: Aspetos Formais e Metodologia

Os *Cadernos Azuis* são volumes e sequências de registos gráficos com estudos de organização espacial e composição arquitetónica. Essencialmente com recurso a caneta preta, são anotações do dia-a-dia, de reflexão e do trabalho prático de atelier, onde se interroga e se transforma o lugar, a luz, a matéria e o espaço. Há inúmeros "cadernos de desenho que Souto Moura guarda desde o início da sua atividade e que, ao contrário das imagens, organiza cuidadosamente e guarda à sua mão como arquivo pessoal" (Ursprung, 2011:120).

Para esta análise, toma-se como referência a exposição individual "Cadernos Azuis", do arquiteto Souto de Moura, realizada na NOTE — Galeria de Arquitetura (Lisboa, 26.09.2019 — 14.12.2019, curadoria de Bárbara Silva). A exposição foi uma mostra de desenhos a partir do espólio de 91 cadernos de esquiços produzidos ao longo de 40 anos (Silva, 2019:3). Selecionados pelo próprio arquiteto, são desenhos que revelam a criatividade, o imaginário e a operacionalidade das soluções durante o desenvolvimento dos projetos. Desenhos de obras construídas, de concursos realizados, mas também de projetos não concretizados, de projetos sem clientes e de tantas outras ideias soltas: "anotações espontâneas, reflexões, inquietações, dúvidas e intenções de projecto" (Silva, 2019:3). Uma coleção daquilo que podemos chamar desenhos arquitetónicos, ou desenhos de e para arquitetura.

Mas serão estes cadernos e desenhos um corpo único, ou serão várias coleções? Poderão ser divididos em fases com diferenças gráficas? Há associações possíveis entre desenhos temporalmente distintos?

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Eduardo Souto de Moura, *Desenho de Perspetiva e Volumetria*, Casa em S. Estevão, 2007. Caneta sobre papel. Fonte: NOTE — Galeria de Arquitetura.
Figura 4 · Eduardo Souto de Moura, *Desenho de Perspetiva e Corte*, Casa em Cascais, 1994-2002. Caneta sobre papel. Fonte: NOTE — Galeria de Arquitetura.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

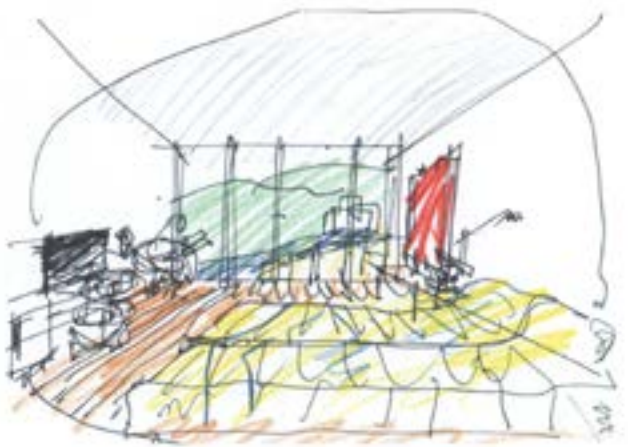


Figura 5 · Eduardo Souto de Moura, *Desenho de Perspetiva*, Estádio Municipal de Braga, 2000-2003. Caneta sobre papel. Fonte: NOTE — Galeria de Arquitetura.
Figura 6 · Eduardo Souto de Moura, *Desenho de Perspetiva Interior do Quarto*, Masterplan de San Pellegrino (Itália), 2008. Caneta e lápis de cor sobre papel. Fonte: NOTE — Galeria de Arquitetura.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Adquirem sentidos diferentes quando vistos em sequência e como sobrevivem ao serem vistos isolados? Que distância existe nestes desenhos entre a representação, a perceção, a simulação, a mediação e a realidade?

O que neles são acaso e o que neles precede a uma semântica? Investigam algum tema específico ou desbravam caminhos na escuridão? Com que rapidez foram feitos e descartados? Quais os limites de legibilidade e transferência projetual?

Entre esquiços de perspetivas, plantas, cortes e alçados (Figura 2), que alternam por espaços interiores e exteriores, os desenhos de Souto de Moura compreendem uma metodologia visual da experiência do gesto arquitetónico, onde se consegue segmentar parâmetros e critérios de exploração espacial e identidade gráfica: i) transformação morfológica, volumetria e síntese da silhueta; ii) estudo de métricas, proporções e escalas; iii) posição do observador, recorte do enquadramento e linha do horizonte; iv) diversidade nos tipos de perspetiva e acentuação da profundidade por pontos de fuga, v) ângulos visuais e simultaneidade no uso de projeções ortogonais e oblíquas; vi) efeitos de iluminação, sombras e contrastes; vii) peso visual e representação de ritmos, texturas e materiais, viii) desenho da topografia, da árvore e da figura humana, ix) recurso à densidade, velocidade e espessura na expressão do traço e da mancha; x) inclusão de detalhes construtivos, pormenores arquitetónicos e anotações alfanuméricas.

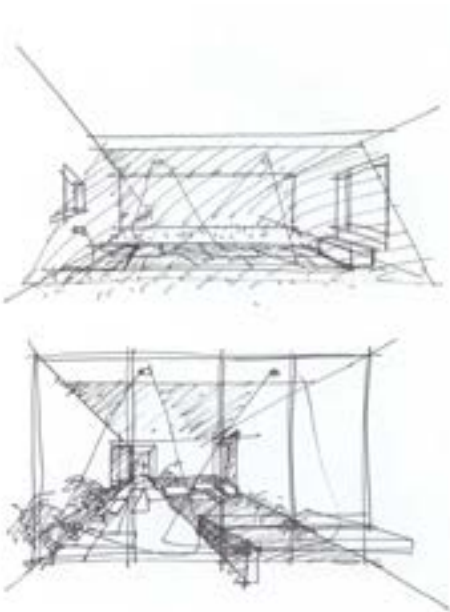
3. Cadernos Azuis II: Observador e Critérios de Análise Visuo-Espacial

Souto de Moura usa as funções transformadoras do desenho aplicado ao projeto, onde métodos, processos, modos, estratégias e resultados são mediados pelo esquiço. O desenho compatibiliza informação dissonante, num processo seletivo de eliminação (Bogoni, 2020: 30). Permite urdir a gramática espacial, o rigor conceptual e a formalização técnica, numa sucessão de visualizações. O arquiteto explica o seu processo vitruviano de simultaneidade dos acertos entre *ichnographia*, *orthographia* e *scenographia*:

> *Começa-se pelos esquiços, tiram-se fotografias e passa-se aos desenhos. Desenha-se a planta para ver se o programa está correto e acaba-se com as perspetivas que recriam a atmosfera volumétrica do projeto* (Souto de Moura, 2008:61).

Parte desta metodologia está nos esquiços dos *Cadernos Azuis*, onde a linha é o recurso visual que predomina. A qualidade visual da linha nas suas variações são a possibilidade de explicar o projeto. Seja curva ou retilínea, de trajetória tangencial ou poligonal, é uma linha que pela velocidade acelera o olhar, e desliza em movimentos enérgicos com elevado dinamismo e inquietação. A linha quando desenha o plano e o volume recorta, e quando representa os materiais

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7



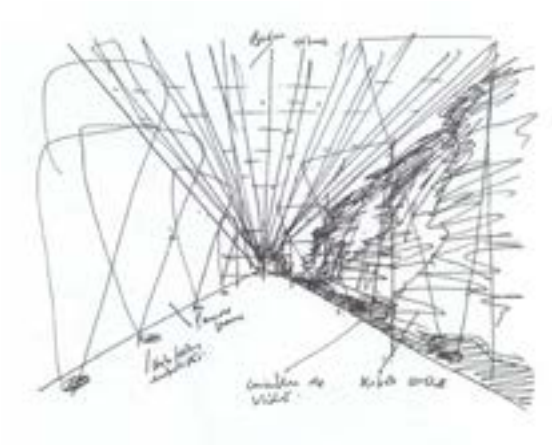


Figura 7 · Eduardo Souto de Moura, *Desenho de Perspetiva e Análise de Luz*, Casa Pátio em Matosinhos, 1993-1999. Caneta sobre papel. Fonte: NOTE — Galeria de Arquitetura.
Figura 8 · Eduardo Souto de Moura, *Desenho de Perspetiva, Análise de Luz e Materiais*, Casa em Moledo, 1991-1998. Caneta sobre papel. Fonte: NOTE — Galeria de Arquitetura.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

preenche. Sem mudança de riscador, é nas inflexões da linha de contorno que se decidem as diferenças das propriedades visuais.

Sob a linha de contorno aparece a linha do horizonte como estrutura do observador. De que forma simula o arquiteto a observação? Reconhece-se algum padrão na posição do observador? Quais os limites do enquadramento?

Em vários desenhos de Souto de Moura encontramos uma *moldura* que desenha a fronteira para o enquadramento. Esta moldura normalmente apresenta dois formatos: gesto circular ou esquadria retangular. A curvatura simula o limite ótico, cónico e natural. O retângulo desenha o limite geométrico, piramidal e perspético. As molduras funcionam como remates que finalizam o corte visual, e acentuam a sensação espacial numa "arquitetura de planos fixos e longos (...) libertas da 'caixa fechada'" (Lacerda Lopes, 2013:12).

Poderíamos assim nomear a presença de um *observador distante* — contempla, mais do que participa. Esta distância é de natureza fotográfica e define-se por dois parâmetros: amplitude de ângulo visual e acentuação da profundidade de campo. Uma distância que lembra um meio caminho entre projeção cónica e projeção cilíndrica, entre observador absoluto e relativo; talvez contagiada pela habituação panorâmica e global que os arquitetos têm com o uso intensivo de plantas e alçados.

Este *observador distante* está em evidência nos desenhos de volumetria exterior, como as axonometrias aéreas dos estudos de implantação, mas também nas perspetivas de rua ou quarteirão mesmo quando a linha do horizonte se localiza à escala humana. A significativa abertura da amplitude do campo visual e a marcação das profundidades reforçam a distância (Figura 3). O mesmo acontece nas perspetivas interiores, que evidenciam uma arquitetura pensada por interseções longitudinais, extensões interior-exterior e contiguidades entre paredes, tetos e pavimentos. O alongamento retangular dos volumes e das superfícies reforçam o argumento de uma composição estratégica baseada em planos e profundidades.

As perspetivas interiores e exteriores fazem uso dos artifícios da *construzione legitima* e dos princípios geométricos dos sistemas de perspetiva linear de um e dois pontos de fuga, em que os parâmetros de ângulo e área reforçam unidades visuais e materiais, segmentadas a partir da síntese formal da caixa. Souto de Moura sublinha esta ideia volumétrica da simplicidade da caixa na arquitetura portuguesa:

> *(...) não acho que a Arquitetura Portuguesa seja maneirista (...) a Arquitetura Portuguesa, como disciplina de construção de espaços tridimensionais é extremamente simples, rudimentar, de fácil leitura, esquemática, e muito pragmática. O Maneirismo da*

> *Arquitetura Portuguesa surge de elementos justapostos a essas "caixas" tridimensionais. A casa portuguesa (como os Solares) não é mais que o paralelepípedo com mais frontão, cornija ou entablamento. No fundo são "adiposidades" em relação a uma caixa extremamente simples.* (Pais, 1996:28)

Para estudos de escala e impacto na paisagem, os desenhos de axonometria isométrica mostram a interseção dos volumes com curvas de nível, acidentes topográficos e características da envolvente natural, como se se tratasse de uma maquete. À vista aérea junta-se ainda o poder da deslocação da altura linha do horizonte, que permitiu antecipar nas casas de Ponte de Lima a interceção dos volumes com o ângulo a 45º do terreno.

Os ritmos da paisagem são também pontuados por conjuntos de árvores. O desenho de árvore, em Souto de Moura, é fluído e orgânico, e em vários casos o volume da copa lembra a geometria de um triângulo invertido que se abre em altura (Figura 4). Surgem igualmente pessoas, que aparentam estar em movimento e são desenhadas com silhuetas simples e curvas, com destaque para a marcação da cabeça. Árvores e pessoas sugerem relações de escala, e o esquiço permite testar as diferenças com as medidas absolutas, como explica o arquiteto sobre as dificuldades de escala do Estádio de Braga (Figura 5):

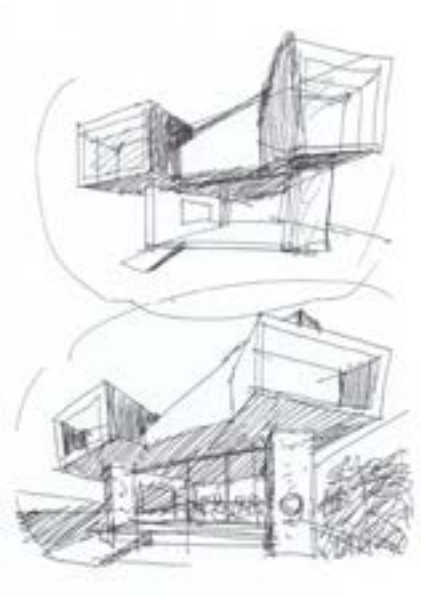
> *(...) podemos entender a escala dos problemas e das coisas, e continuar aprendendo dia a dia, como o faria um estudante de arquitetura. É como se tivéssemos que começar a desenhar com a mão esquerda, quase como se fosse a primeira vez, para entender que nem sempre ser um menino grande significa ser um homem. (...) Há arquitetos que projetam uma casa grande como se fosse uma casa pequena ampliada; como se uma catedral fosse uma capela ampliada* (Souto de Moura, 2008:66).

Para Souto de Moura, a escala é sobretudo uma referência, seja uma pedra, um rio, um muro, uma torre: algum ponto de ancoragem ao contexto. Pode existir e aproveitar-se, ou pode-se inventar, como por exemplo a árvore que o arquiteto mandou plantar para abraçar a capela do Pavilhão da Santa Sé na Bienal de Veneza de 2018 (encomenda do Vaticano). O próprio Souto de Moura desmistifica:

> *O sítio é um pressuposto. Não existe o sítio. O sítio é um instrumento. É impossível fazer casas sem ter um lápis, e ter casas sem ter um sítio. E o sítio é aquilo que se quer que ele seja. Tentou-se "vender" o sítio como entidade objetiva, com frases como: "A solução está no sítio". A solução está na cabeça das pessoas. O Leonardo da Vinci dizia: "A Arte é coisa mental". O sítio é coisa mental* (Pais, 1996:28).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7



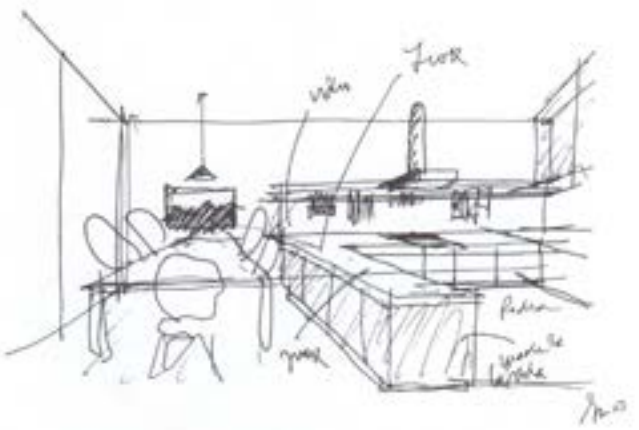


Figura 9 · Eduardo Souto de Moura, *Desenho de Perspetiva e Análise de Sombras*, Casa do Cinema Manoel de Oliveira, 1998-2003. Caneta sobre papel. Fonte: NOTE — Galeria de Arquitetura.
Figura 10 · Eduardo Souto de Moura, *Desenho de Perspetiva Interior da Cozinha*, Casas Quinta Avenida (Porto), 2003-2005. Caneta sobre papel. Fonte: NOTE — Galeria de Arquitetura.

O sítio é o contexto que se re-significa. Numa reflexão alargada das fronteiras técnicas, sociais e artísticas, as relações entre objeto, lugar e território interessam ao arquiteto Souto de Moura. Com frequência toma os exemplos da escultura minimalista americana dos anos 70 e sua interação com os temas tradicionais da arquitetura; seja pelos *Novos Objetos* (Morris, Judd, LeWitt) ou pela reação da paisagem na *Land Art* ou *Arte Povera* (Kounellis, Beuys, Pistoletto, Serra, Christo) (Angelillo, 1996:12).

Estas são experiências artísticas que valorizam a presença do observador na configuração espacial da obra, com espessuras existenciais e conceptuais do sítio. Por analogia, o desenho arquitetónico de Eduardo Souto de Moura estuda o *genius loci* pela organização física e cultural do lugar, nas distinções entre *tipo* e *forma*. A morfologia é o contentor; a tipologia é a organização de um modo de vida. No meio desta relação, e enquanto herdeiro da *L'architettura della città* de Aldo Rossi, entende a "forma simbólica na sua geometria" (Bandeira, 2011:21), explora as estruturas de uso do solo, apercebe-se das assimetrias Norte-Sul na configuração do lote, estuda a orientação solar, a privacidade e os prolongamentos para o exterior. O resgate daquilo que é ancestral afasta-o, por isso, da uniformização do classicismo do movimento moderno:

> *Sempre entendi o Movimento Moderno como uma continuidade do Classicismo (...) com meios técnicos e intenções diferentes, mas com um campo comum: As proporções, a relação da estrutura com a forma, a linguagem depurada* (Pais, 1996:28).

Mas também não é um desenho propriamente de um pós-modernismo internacional, nem um modernismo tardio, tão pouco um anti-modernismo. Talvez um 'depois do moderno' ou "além do moderno". Já não são os grandes temas ideológicos e políticos de mudança social dos CIAM, mas a resolução de problemas locais concretos à escala do cidadão.

4. Cadernos Azuis III: Atmosferas e Composição Sensorial

Há fotografias do atelier do arquiteto Souto de Moura, que à semelhança de outros gabinetes de arquitetura, tem as paredes forradas a recortes e desenhos que se sobrepõem numa animada composição de pensamentos (Bandeira, 2011:10). Associações de *imagens-outras* e *imagens-próprias* à espera de serem revisitadas, contribuem para formar uma fenomenologia da arquitetura, organizada pela perceção periférica e por ativação conjunta dos sentidos a que se refere Pallasmaa:

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *A percepção de atmosferas instantânea e abrangente apela a uma forma especifica de percepção — percepção periférica inconsciente e desfocada. Este percepto fragmentado do mundo é, na verdade, a nossa realidade normal, ainda que acreditemos que apreendemos tudo com precisão. A nossa imagem do mundo mantém-se unida pela ativa e constante exploração pelos sentidos, pelo movimento, e pela fusão criativa e interpretação dos nossos perceptos inerentemente fragmentados* (Pallasmaa: 2012:21).

A epistemologia da imagem arquitetónica deriva da natureza do conhecimento multi-referencial, do purismo ao expressionismo, numa hiperatividade espacial ativada por desassossegos de perceptos e variantes sensoriais como luz, material, espessura, textura ou temperatura. Ao som do jazz de Miles Davis e com inspirações que vão de Duchamp a Donald Judd, de Adolf Loos a Jacques Herzog, ou ainda de Robert Smithson a Gordon Matta-Clark (Ursprung, 2011:123), as subjetividades da imagem, suas ficções e incertezas, concretizam nos *Cadernos Azuis* desejos e paradoxos destas variantes aplicadas a um desenho experimental de atmosferas arquitetónicas.

A expressão das atmosferas é conseguida pela qualidade visual da trama. Os conjuntos de tramas, de expressão veloz e dinâmica, organizam-se por densidades gráficas. Essencialmente tramas de linhas, mas também por vezes com pontilhados, são gestos contínuos sem desprender o riscador, numa urgência de preenchimento da superfície para marcar os níveis de contraste.

O desenho das tramas apresentam aqui várias funções de diferenciação projetual: luz/ sombra, peso/ leveza, opaco/ transparente, direções de materiais, forças visuais, ritmos e texturas. A continuidade da caneta preta ou da grafite acentuam o contraste e sintetizam a imagem. O uso de lápis de cor é esporádico, e não tem funções de colorir; antes mantem a continuidade gráfica da função das tramas (Figura 6). Anotações, cotas, legendas e pequenas frases complementam a análise espacial.

A delineação de tramas e contrastes adquirem força visual pelas diferenças de *cheio-vazio*, que organizam luz, massa e espaço, em planta e em alçado. Na tradição do desenho arquitetónico a composição dos alçados está relacionada com o desenho de janelas, mas Souto de Moura insiste em fugir a essa condição:

> *Tenho um verdadeiro complexo para projetar janelas. (...) durante os meus primeiros vinte e cinco anos de vida profissional, projetei pensando em não ter necessariamente que desenhar janela, inventado quase sempre programas no quais, na maioria das vezes, estas não eram necessárias* (Souto de Moura, 2008:57 e 60).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A cegueira parietal da arquitetura de Souto de Moura, encontra soluções de entradas de planos de luz por aberturas no teto ou por luz de pátio, que intersetam a tridimensionalidade da caixa. A *luz-lâmina* como plano de intersecção substitui a *luz-buraco*. As fontes de luz natural conjugam-se com pontos, focos e cones direcionais de iluminação elétrica, encastrados nos tetos como se vê nos desenhos das Casas Pátio de Matosinhos (Figura 7), ou de baixo para cima nos pavimentos, como na Casa em Moledo (Figura 8).

Por isso, apesar das poucas janelas, a gestão de luz é uma estratégia espacial e perspética: "Para mim a luz tem a mesma importância que o espaço; não existe arquitetura sem luz, não existe uma arquitetura escura, negra. Não se pode viver na escuridão." (Souto de Moura, 2008: 74). A física e a fenomenologia da luz são administradas por sombras próprias e projetadas sobre a espessura e a textura dos materiais e acabamentos, que lembra a luz sensorial de Peter Zumthor. O elogio da sombra nos desenhos dos *Cadernos Azuis*, passa pela expressão gráfica da variação de luz, pelos efeitos de profundidade entre planos de observação e pela análise do peso visual. Como refere Souto de Moura "interessam-me muito os livros sobre a cultura japonesa — que falam de luz, sombra e penumbra — e creio que são fundamentais para projetar arquitetura." (Souto de Moura, 2008:69).

A gravidade e peso do granito ou do betão armado são contrapostos por planos de vidro e grandes vãos que pretendem suspender as massas através das transparências que abrem a caixa: "a forma já não segue a função, a forma segue a representação" (Bandeira, 2011:17). Outras vezes, como nos desenhos da Casa Manoel de Oliveira (Figura 9), a privacidade e a ausência de grandes panos de vidro pedidas pelo cineasta, reconfiguraram as opacidades da volumétrica e a distância entre interior e exterior (Dorigati, 2008:94-95).

Os arquétipos e meios construtivos vernaculares de identidade nacional juntam-se à produção industrial e em série. São combinados materiais de famílias e origens diferentes, com texturas, matizes e temperaturas reguladas e harmonizadas. A ruína como material de reutilização e reconstrução (Bogoni, 2020:62) é associada a elementos visuais e estruturais que sistematizam a obra, regulam métricas, definem secções e permitem revestimentos em planos contínuos. Várias perspetivas apresentam anotações sobre as diferenças de materiais (Figura 10).

Os desenhos mostram também preocupações sobre os detalhes construtivos, do minimalismo dos perfis de caixilharia às portas e puxadores, ou ainda esquemas de mobiliário que continuam a construção e organizam a espacialidade. A marca autoral do 'pilar redondo isolado' também se faz mostrar aqui e acolá.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

As grelhas que preenchem fachadas criam a regra sobre a qual acontecem combinações de vazios, massas e ritmos, onde "adquirem valor as infinitas possibilidades de variação da fachada e do espaço intersticial criado pelo recuo dos elementos estruturais" (Angelillo, 1996:24). O módulo é uma estratégia compositiva que os desenhos evidenciam, assim como as métricas que agitam a continuidade dos materiais nos interiores, através dos focos de luz ou da estereotomia dos blocos de pedra e das tábuas de madeira. Da expressão do xisto à uniformização do betão, a imagem altera-se pela diferença de espessuras e sombras, numa triangulação *textura-peso-ritmo*, que ao longo dos *Cadernos Azuis* permite espreitar a criatividade a diversas escalas conceptuais, formais e materiais.

5. As Funções da Criatividade no Desenho do Arquiteto Souto de Moura

Os desenhos dos *Cadernos Azuis* permitem visualizar aquilo que o próprio arquiteto sintetiza como função da criatividade para integrar o contexto nas estruturas gerais:

> *Devem-se ter necessariamente em consideração as circunstâncias reais para poder pensar não só segundo as regras de uma "gramática universal e abstracta", mas também ser capazes de nos envolver no contexto e fazer com que o projeto nasça a partir daquelas circunstâncias precisas. A criatividade de um arquiteto consiste justamente em compreender e resolver tais contradições* (Souto de Moura, 2008:58).

O acesso à experiência do abstrato na arquitetura de Eduardo Souto de Moura é ensaiado e reforçado a partir da manipulação do vocabulário do desenho, que ao cruzar a redução geométrica dos elementos visuais com a concreta materialização programática, integra as estruturas gerais na composição arquitetónica. Para Lacerda Lopes, Souto de Moura tem a "capacidade de tornar abstrato o que se procura resolver em concreto. O sentido de abstração é tão apenas um resultado de uma permanente observação da realidade que procura interpretar" (Lacerda Lopes, 2013:13).

Observação, criação e inteligência enrolam-se uns nos outros, e a criatividade na arquitetura é entendida por Souto de Moura como recusa da racionalização da inteligência olímpica e sistematizada, advogando uma certa leviandade no processo que favorece a capacidade de arriscar (Bandeira, 2011:11). Parece sublinhar-se aqui uma *inteligência prática e processual* do desenho, de confluência de extremos e especializada numa abertura de lente *zoom* entre o panorâmico e o detalhe, com duas funções simultâneas: observação sucessiva da profundidade da informação e visualização integrada e relacionada de elementos a profundidades diferentes. Provavelmente é a esta prática que Álvaro Siza também se refere quando com frequência sublinha que o projeto é a procura da inteligência.

Mas criatividade é também e sobretudo identidade, que personaliza a regra e o modelo:

> *Não sei o que é essa "coisa de Souto de Moura"... Acho que toda a Arquitetura pretende uma determinada identidade apesar das diferenças de situações e da disparidade; há sempre essa obcecação pela regra "pelo modelo" sempre foi assim e deve ser assim. (...) minha obcecação sobre a procura da regra, a procura da ordem, a procura do racional, é um pressuposto teórico para poder trabalhar, mas não tem um objetivo final. Quando consigo uma certa ordem, uma regra de construção, ou um módulo base, parece que tudo vai bem mas é quando surgem os acidentes, e se eles não aparecem, então invento-os eu* (Pais, 1996:30).

A integração da abstração do modelo com a instabilidade criativa do contexto aproveita-se das limitações e condicionantes para diversificar o desenho. O olho cognitivo do arquiteto posiciona-se por rotações de analogias de imagens que desencadeiam possibilidades intuídas que o traço resolve, porque em Souto Moura desenho, imagem e pensamento analógico unem-se como explica Diogo Seixas Lopes: "O seu método de desenho pode ser associado à técnica de *cadavre exquis*, justapondo uma miscelânea de coisas" (Seixas Lopes, 2011:139), que cria aberturas para a criatividade nos *Cadernos Azuis*.

Inspirado pela *Complexidade e Contradição em Arquitetura* de Venturi, retoma o valor da incerteza, da interpretação e da intuição na leitura do tempo e do espaço. Expressão daquilo que ouvimos em inúmeras entrevistas o arquiteto *elogiar a mentira* (Bandeira, 2011:13), e que entendemos como uma metodologia de abertura da arquitetura à ficção e à subjetividade:

> *Mies citou sempre Santo Agostinho dizendo que «a beleza é o espelho da verdade», mas Mies mentiu. Mentiu constantemente nos detalhes de construção que foram sempre encobertos por outros materiais mais cenográficos. É esta contradição que me interessa mais no seu trabalho. Mies tinha um apartamento em Lake Shore Drive, todo o vidro, para o qual nunca se mudou. Viveu sempre dentro de muros, na sombra, envolvido de obras de arte. Descobrir porque Mies nunca mudou de casa é compreender o devir da arquitetura* (Souto de Moura, 2011:143).

Conclusão

Em formato compacto, portátil e livre, os *Cadernos Azuis* de Eduardo Souto de Moura investigam os elementos físicos e concretos da arquitetura, como paredes, tetos, pavimentos, fachadas, janelas, cérceas, implantações, acessos, escadas, mobiliário e muitos outros aspetos locais, funcionais e construtivos, sem perder a expressão artística dos princípios de composição e estrutura visual que permitem a universalidade da experiência arquitetónica.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O estudo analítico e compositivo dos desenhos destes cadernos é determinado pelas funções do esquiço enquanto testagem de sucessivas variações, derivadas e substituições, que em Souto de Moura têm como matriz de pensamento visual e estrutural a relação *plano-volume-espaço*. O plano é continuidade das superfícies, mas também das intersecções das lâminas de luz. O volume é o peso e o recorte visual. O espaço é a composição das métricas, dos ritmos e dos materiais. Para os três converge a estratégia de *acentuação das profundidades*, com a simultaneidade do estudo dos pontos de fuga no desenho de perspetiva e do claro-escuro no desenho de sombras.

O mapa mental compatibiliza desta forma o espaço físico e a abstração do espaço geométrico, numa vertigem e urgência de desenhar, em que os tipos de desenhos guardados nos *Cadernos Azuis* podem aparecer em muitos outros sítios:

> *Porque será que utiliza sacos de enjoo de linhas aéreas austríacas para fazer desenhos? Será porque são o emblema de uma espécie de vertigem implicitamente presente no trabalho de um arquiteto que, sempre que possível, tende para a horizontal e até para o subterrâneo?* (Ursprung, 2011:121).

Agradecimentos
Agradeço o apoio do CIAUD — Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (FA-ULisboa).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Angelillo, António (1996) "Obras de Souto de Moura. Uma Interpretação". In Trigueiros, Luiz (ed.), *Eduardo Souto de Moura*, Lisboa: Editorial Blau, pp. 9-26. ISBN: 972-8311-05-2

Bandeira, Pedro (2011) "Tudo é Arquitectura". In Tavares, André e Bandeira, Pedro (eds.) *Eduardo Souto de Moura:Atlas de Parede, Imagens de Método*, Porto: Dafne Editora, pp. 9-23. ISBN: 978-989-8217-18-9

Bogoni, Barbara (2020) *Eduardo Souto de Moura — Learning from History, Designing into History*, Matosinhos: AMAG Publisher and Branding, ISBN: 978-989-54620-6-3

Dorigati, Remo (2008) "Um arquiteto, dois maestros e uma janela". In Souto de Moura, Eduardo, *Conversas com estudantes*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 81-95. ISBN: 978-84-252-2267-2

Figueira, Jorge (2002) *Escola do Porto: Um Mapa Crítico*, Coimbra: Edições do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. ISBN: 972-97383-6-X

Lacerda Lopes, Carlos Nuno (2013) *Eduardo Souto de Moura*, 01 Arquitetura e Modos de Habitar, Porto: Edições CIAMH. ISBN: 978-989-98073-0-3

Pais, Paulo (1996) "A Ambição à Obra Anónima numa conversa com Eduardo Souto de Moura". In Trigueiros, Luiz (ed.), *Eduardo Souto de Moura*, Lisboa: Editorial Blau, p. 27-32. ISBN: 972-8311-05-2

Pallasmaa, Juhani (2012) *Pensamento em Forma — Dez ensaios sobre arquitetura*, Centro Regional das Beiras da Universidade Católica Portuguesa. ISBN: 978-1-4717-1116-9

Palumbo, The Lord; Aravena, Alejandro; Jimenez, Carlos; Murcutt, Glenn; Pallasmaa, Juhani; Piano, Renzo; Stein, Karen; Thorne, Martha (2011) *Pritzker Prize Jury Citation*. Site [Consult. 2021-02-08] Disponível em URL: https://www.pritzkerprize.com/laureates/2011

Seixas Lopes, Diogo (2011) "Amarcord. Analogia e Arquitetura". In Tavares, André e Bandeira, Pedro (eds.) *Eduardo Souto de Moura — Atlas de Parede, Imagens de Método*, Porto: Dafne Editora, pp. 133-141. ISBN: 978-989-8217-18-9

Silva, Bárbara (dir.) (2019) *Eduardo Souto de Moura — Cadernos Azuis*, Lisboa: NOTE Editora. ISBN: 978-989-99673-2-8

Souto de Moura, Eduardo (2008) *Conversas com estudantes*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2267-2

Souto de Moura, Eduardo (2011) "Uma autobiografia pouco científica". In Tavares, André e Bandeira, Pedro (eds.) *Eduardo Souto de Moura — Atlas de Parede, Imagens de Método*, Porto: Dafne Editora, pp. 142-143. ISBN: 978-989-8217-18-9

Souto de Moura, Eduardo (2012) *Sketchbook No. 76*, Zurique: Lars Müller Publishers. ISBN: 978-3-03778-312-2

Trigueiros, Luiz (1996) "Introdução". In Trigueiros, Luiz (ed.), *Eduardo Souto de Moura*, Lisboa: Editorial Blau, p. 7. ISBN: 972-8311-05-2

Ursprung, Philip (2011) "O gabinete de curiosidades de Souto de Moura". In Tavares, André e Bandeira, Pedro (eds.) *Eduardo Souto de Moura — Atlas de Parede, Imagens de Método*, Porto: Dafne Editora, pp. 119-125. ISBN: 978-989-8217-18-9

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Nota biográfica

Shakil Y. Rahim é arquiteto e professor auxiliar de Desenho e Desenho Arquitetónico na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Doutorado em Arquitetura, especialidade Desenho, pela Universidade de Lisboa. Autor do livro *O Desenhador — Estudos Cognitivos, Artísticos e Fenomenológicos*. As suas principais linhas de investigação são: desenho de observação, desenho arquitetónico, cultura visual, atenção visuo-espacial, experiência do gesto, cognição humana.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0613-6553

Email: shakil.rahim@fa.ulisboa.pt

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura (FAUL), Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD). Rua Sá Nogueira, 1349-063 Lisboa, Portugal.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O táctil nas esculturas de Laura Álvarez

The tactile quality in Laura Álvarez´s sculptures

SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes, Departamento de pintura, r/Maestranza nº2, CP.36002, Pontevedra, España

Abstracto: O obxetivo de este artigo é analizar a cualidade táctil das pezas de Laura Álvarez Conde (Vigo, 1982). Son esculturas que aluden ao doméstico, ao rescate de formas do pasado. Pezas que son construidas a partir de obxetos encontrados envoltos en tecido ata conseguir unha tridimensionalidade totalmente modificada. Intentaremos investigar no achegamento táctil, o proceso exploratorio activo (háptico). Un procedemento que habitualmente non podemos utilizar nos museos.

Palabras clave: táctil / háptico / esculturas / obxetos / envolver.

Abstract: *The goal of this article is to analyze the tactile attribute of Laura Alvarez Conde's pieces. Sculptures that talk us about the domestic space and the rescue of objects from the past. Pieces that are built from found objects and later manipulated and wrappes with tissue until a totally modified three-dimensionality is achieved. We will try to investigate tactil recognition, the exploratory process of active touch (haptic) that we cannot usually use in museums.*

Keywords: *tactile / haptic / sculptures / objects / wrap.*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdución

Laura Álvarez (Vigo 1982), estudou a carreira de Belas Artes na Universidade de Vigo, ademais de estudar a carreira de fisioterapia, é polo tanto unha persoa con coñecementos amplos sobre o corpo e os sentidos. É importante na súa formación e desempeño profesional a conciencia corporal, e a combinación de arte e movemento.

O proceso de traballo das esculturas que analizamos neste artigo inicioun no proxecto do traballo fin de grado de Belas Artes (TFG) titorizado pola profesora e artista Chelo Matesanz, unha artista que utiliza os tecidos en moitas das súas creacións.

As esculturas de Laura foron expostas no contexto do Proxecto táctil, un proxecto que comisariei durante 3 anos e que levei a cabo coa colaboración coa ONCE (a organización española que contribue a formación e ao emprego das persoas invidentes). En 2017 co patrocionio da Deputación de Pontevedra, fixemos o proxecto itinerante, e desenvolvemos unha serie de visitas onde o público en xeral e as persoas invidentes percorrían as exposicións tocando as obras de arte contemporánea realizadas por estudantes e ex-estudantes da Facultade de Belas Artes de Pontevedra.

2. O procedemento de envolver

A serie de esculturas que analizamos neste artigo, son construidas todas polo mesmo procedemento, envolvendo con sucesivas tiras de tecido un obxeto doméstico vello (Figura 1 e 2). Laura fala de rescatar obxetos, pezas que teñen unha memoria:

> *Me interesa la idea de poder "rescatar" aquellas cosas que otros han tirado o que nosotros mismos ya no utilizamos para formar parte del proceso creativo, es por ello que trabajo con mis propios objetos o con aquellos que consigo mediante trueque y con telas a partir de ropa usada. El tiempo se integra a través de estos materiales , todos ellos tienen una historia vivida previa a formar parte de mi obra.* (Álvarez, 2013: 27)

A artista vai recubrindo os obxetos con sucesivas tiras que constrúen capas coloridas, en contraste co gris mate do metal das obxetos domésticos que quedan no núcleo. Laura describe así o procedemento que seguíu:

> *Vuelta a vuelta, como un mantra, se va creando una piel para cada objeto, un refugio, un espacio íntimo. Construyo para cada uno de ellos un altar con retales de nuestras vidas y algo de mí, a su vez, se encuentra en cada objeto, intentando protegerse, perdiéndose en la propia piel, buscando un lugar donde sentirse seguro, un lugar donde envolverse.* (Álvarez, 2013: 27)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Laura Álvarez, S/t da serie *Un lugar para envolverse*, Teteira e tecido, 34 x 32 x 13 cm, 2013.
Fonte: Laura Álvarez
Figura 2 · Laura Álvarez, S/t da serie *Un lugar para envolverse*, Calefactor e tecido, 38 x 49 x 37 cm, 2013.
Fonte: Laura Álvarez

Resulta axeitado referirse a capa dos tecidos como unha pel protectora, en certa maneira as pezas semellan un corte transversal dun diagrama anatómico, na que as liñas de diferentes cores dos tecidos, poderían equivaler aos distintos tecidos, epidérmico, adiposo e muscular que protexen aos órganos internos.

Laura fala tamén do procedemento de unión, do proceso de coser, de unir, de pegar:

> *El acto de coser tiene que ver con unir y ribetear cosas. Previene que se separen pero, a la vez, es un proceso reversible que, de algún modo, permite siempre volver atrás. Este tipo de procedimientos con los que yo no estaba familiarizada pero que he observado desde siempre en mi familia, sobre todo en mi abuela y su talento para coser, ganchillar, bordar, calcetar... despertaron mi interés y supusieron un permanente aprendizaje de lo que es la construcción de la obra, del empleo de materiales y de unir la forma y el proceso con lo psicológico. A través del trabajo manual, del cortar y el coser, del hacer propiamente dicho, iba construyendo también el discurso, hilando las ideas, pero enrollando y formalizando desde la intuición, jugando con las texturas, las formas, los volúmenes que, al fin y al cabo, constituyen los elementos esenciales de la escultura.* (Álvarez, 2013:27)

Nas últimas décadas estes procedementos relaciónanse con unha revisión feminista das categorías (pintura, escultura e artes decorativas) que a historia da arte utilizou tradicionalmente para xerarquizar a práctica artística. Na actualidade prodúcese unha revisión das categorías e observamos como se dilúen os límites entre a artesanía e o deseño, a pesar de que no mercado da arte as categorías sigan a ser determinantes para o precio que alcanza unha peza

3. O contexto da exposición de proxecto táctil

A exposición estaba formada por pezas que apelan ó sentido do tacto, pezas nas que os materiais e as texturas coas que foron elaboradas nos permiten tocar as obras (por non seren excesivamente fráxiles ou delicadas). Tratábase de experimentar a través da exploración háptica (o tacto activo), recoñecendo a forma e os materiais, os límites das pezas e a estructura tridimensional de esculturas case todas abstractas. A experiencia háptica é un modo pouco habitual de achegarse á arte contemporánea. O máis frecuente para exposicións táctiles é utilizar esculturas figurativas nas que as persoas que exploran as pezas, podan recoñecer distintas partes do corpo. Pero coa experiencia táctil non só podemos adiviñar formas, tamén podemos comprender os procedementos cos que foron construidas, mediante moldes, trenzados ou cosidos. É unha experiencia necesaria para a aprendizaxe (entender como foron feitos os obxetos), pero cada vez menos habitual. Se pensamos na historia do artesanato descrita

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

por Richard Sennet no seu libro *El artesano* onde nos fala da problemática relación que na cultura occidental establecemos entre a mente e a man (Sennet, 2009: 13) coincidiremos que dalgunha maneira debemos paliar este deficit, que nos impide comprender o noso entorno. Ademais da comprensión das formas, a exploración háptica nos permite apreciar unha das características esenciais das esculturas, as texturas dos materiais. Existen distintas apreciacións culturais sobre as texturas dos materiais, en Xapón por exemplo, a textura rugosa dalgúns acabados cerámicos son apreciados, porque as imperfeccións dos materiais, as asimetrías, os acabados desiguais froito do azar do comportamento dos esmaltes no forno, son apreciados (Koren, L 2009); *imperfeccións* que se consideraría en occidente como cerámica defectuosa.

Sería interesante ampliar asimesmo os estudos sobre o concepto de textura tridimensional. Eva Monroy, na tese de doutoramento que está ultimando sobre as mulleres artistas recolectoras, fálanos da mirada táctil da que fala Walter Benjamin, no contexto da acumulación barroca de obxetos que algunhas artistas utilizan como procedemento de construcción das súas obras.

4. Visitas escolares e de persoas con deficiencias visuais

As visitas ao proxecto táctil foron de dous tipos, as visitas organizadas por institucións escolares e a visita de persoas con discapacidade visual. Aos escolares propúsoselles experimentar as condicións normais dun invidente por medio dun antifaz opaco. As pezas situábanse nun percorrido que lles permitía percorrer en línea as distintas peanas-mesas coas pezas, pasando dunha mesa a outra facilmente. Nun primeiro momento a situación de desplazarse polo espacio con un antifaz que non lles deixaba ver, producía neles moitos temores (prodúcese a desubicación espacial e a sensación de que poden tropezar e caer).Cando se situaban diante dunha escultura, o seu impulso de tocar é bastante limitado, (algúns deles so estiraban un pouco a man para apoiar os dedos) tocaban con precaución porque ao non ter o apoio da vista, o instinto lles di que deben comprobar que non hai perigo, e si obxeto lles resultaba agradable, entón si, intentaban percorrelo.

As visitas de escolares ás exposicións do proxecto táctil revelaron que é necesaria unha aprendizaxe do háptico, da exploración activa a través do tacto. Explicar como debían facer a exploración das esculturas foi a tarefa máis importante das dúas rapazas que traballaban como guías na itinerancia en 2017 do proxecto táctil, ensinámoslle como situarse fronte a peza, como percorrela e como facer a exploración coas dúas mans. Para a maioría deles resultaba unha experiencia moi novedosa e impactante (case ao mesmo nivel o feito de moverse con antifaz sin poderse orientar coa vista e o recoñecemento háptico das pezas).

Os estudantes con deficiencias visuais, teñen un entrenamento háptico durante a súa etapa escolar no que se lles ensina como tocar de forma activa, percorrendo os obxetos, intentando recoñecer o seu contorno, o volumen, os materiais e as distintas texturas. As súas experiencias hápticas son moi diferentes ás de escolares sin entrenamento de como deben tocas as pezas, pero queda moito por investigar no análisis da apreciación estética por parte dos cegos totais de nacemento e son todavía moi escasas as oportunidades que teñen de tocar obras de arte (está moi extendida a reproducción en maquetas, pero non o contacto real coa obra). As posibilidade de tocar parte do patrimonio que custodian os museos, é factible si hai unha vontade institucional e se poñen os medios necesarios. Xa nos anos noventa do pasado século, o organismo internacional dos museos ICOM promoveu a publicación *Museos abertos a todos os sentidos*, nun dos seus artigos, o conservador de museo francés Alain Erlande explicaba distintas experiencias con deficiencias visuais e explicaba, que incluso nas salas de reserva dos museos, hai obxetos que se poden tocar sen problema (Erlande, 1994).

5. Referentes

Os referentes artísticos das esculturas de Laura Álvarez, son artistas como Louise Bourgeois, que utilizou a materia textil como base para moitas das súas esculturas e instalacións. Algunhas das súas esculturas, como os torsos pechados en vitrinas, estaban construidos con fragmentos ou retais, figurando corpos hinchados coas costuras a punto de rebentar. As referencias ao orgánico, á materia coa que están construidos os corpos resulta en ocasións sinistras para algúns espectadores. Louise Borgeois fala dos traumas, das difíciles relacións familiares, dos segredos e do que permanece oculto.

Ademais das influencias de Bourgeois, Laura tamén explicita as influencias de artistas como Tony Cragg, Jean-Luc Vilmouth o Bill Woodrow. Compre destacar a relación coas pezas de fieltro de Joseph Beuys, a idea de membrana, relacionadas coas capas da pel da que falabamos anteriormente. O diálogo entre materiais, crea un intercambio de enerxía entre a dureza do obxeto e a organicidade dos tecidos que o recubren. En canto ao procedemento de envolver tamén poderiamos lembrar ás esculturas da artista "outsider" Judith Scott, que unía diversos materiais envolvendoos con multitude de fios e cordeis de cores, creando así estructuras totémicas e complexas.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Detalle da peza de Laura Álvarez, S/t da serie *Un lugar para envolverse*, Calefactor e tecido, 2013.
Fonte: Laura Álvarez

Conclusións

As esculturas de Laura Álvarez conteñen unha cualidade táctil relacionada coa combinación de materiais e o proceso de construcción (fig. 3). As observacións recollidas durante a exploración táctil das súas pezas, pode proporcionarnos ferramentas pedagóxicas que nos sirvan para propoñer novos traballos por proxectos e novos modos de achegarnos á arte contemporánea, promovendo a exploración háptica (o tacto activo) e deste xeito paliar o cada vez máis notable déficit de exploración táctil da nosa sociedade (situación dramáticamente agravada pola pandemia do COVID19).

Referencias

Álvarez, Laura (2013) «Un lugar para envolverse*" en Do final e do Comezo*. Pontevedra. Pazo da cultura.

Erlande-Brandenburg, Alain (1994) "Los museos nacionales en Francia" en *Museos abiertos a todos los sentidos*. Madrid: Minist. de Cultura, ONCE. ISBN 84-87277-40-3

Baudrillard, Jean (1969) *El sistema de los objetos*. C. México. Siglo XXI

De Waal, E. (2012) *La liebre con ojos de ámbar. Una herencia oculta*. Barcelona: Alcantilado, 2012.

Koren, L (2009) *Wabi-Sabi per Artisti, Designer, Poeti e Filósofi*. Milano: Adriano Salani Editores.

Sennet, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Nota biográfica

Silvia García González é artista visual e profesora na Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo. Doutora en Belas Artes pola Universiade de Vigo, pertence ao grupo de investigación Dx7 Tracker. As súas principais liñas de investigación son a Arte e a mediación, a arte táctil e o rastro material.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8283-4118

Email: silviagarcia@uvigo.es

Faculdade de BBAA, Departamento de pintura, Rua Maestranza, nº2, CP 36002, Pontevedra, España.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Sérgio Muniz, 'Roda' e 'Outras Estórias'

Sérgio Muniz, 'Roda' and 'Outras Estórias'

SILVIA HELENA CARDOSO

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Faculdade de Artes Visuais, Licenciatura em Artes Visuais, Campus III, Cidade Jardim, Marabá, Pará, Brasil. Email: silvia.cardoso@unifesspa.edu.br

Resumo: O artigo analisa o percurso cinematográfico do artista e cineasta brasileiro Sérgio Muniz. Roda e Outras Estórias (1965) é o filme que conduz o estudo a partir do processo poético, considerando a linguagem experimental e documental. A História do Cinema Brasileiro a partir dos anos 60 também é contemplada através dos filmes, cineastas brasileiros e latino-americanos. O Cinema Documentário, o Cinema Experimental, o Cinema de Autor, são alguns dos assuntos tratados.

Palavras chave: cinema experimental / cinema brasileiro / poética visual.

Abstract: *The article analyses the cinematographic path of the Brazilian artist and filmmaker Sérgio Muniz. Roda e Outras Estórias (1965) is the film that conducts the study from the poetic process, considering the experimental and documentary language. The History of Brazilian Cinema from 1960 is also contemplated through films, Brazilian and Latin American filmmakers. Documentary Cinema, Experimental Cinema, Author Cinema, are some of the subjects covered.*

Keywords: *experimental cinema / brazilian cinema / visual poetics.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introduzindo a teia cinematográfica de Sérgio Muniz

Sérgio Aurélio de Oliveira Muniz (1935), artista e cineasta, entra para a História do Cinema Brasileiro com filmes dirigidos e produzidos a partir dos anos 60. Nas projeções cinematográficas na Cinemateca conheceu vários cineastas e profissionais envolvidos com o audiovisual, destacando-se: Jean-Claude Bernardet (1936), Vladimir Herzog (1937/1975), Maurice Capovilla (1936), Fernando Birri (1925/2017), Rui Santos (1916/1989), Geraldo Sarno (1938), Rudá de Andrade (1930/2009), Paulo Emílio Salles Gomes (1916/1977), enfim os "gigantes do cinema latino-americano". Em depoimento ao Museu da Pessoa (2020) afirmou que sempre assistiu filmes e logo interessou-se por montagem. Em processo de formação, Sérgio Muniz integrou a primeira fase da Caravana Farkas (1964/1965) e produziu os documentários Memórias do Cangaço, Viramundo, Subterrâneos do Futebol e Nossa Escola do Samba em parceria com o fotógrafo e cineasta Thomaz Farkas (1924/2011). Nesta ocasião, a partir da primeira viagem ao Nordeste para captação de imagens e sons, Muniz fez o seu primeiro filme documentário de curta-metragem — Roda e Outras Estórias (1965), inserido no selo/produtora Cinema de Cordel, uma alusão a Literatura Nordestina. O filme preto e branco e em película 35mm com 9 minutos contou com material de arquivo cinematográfico e fotográfico, xilogravuras de cordel e esculturas populares de barro, além de músicas de Gilberto Gil (1942) que embalam a narrativa imagética. Apesar da estética documental, o filme também traz um forte acento experimental. Sendo assim, o artigo contextualiza o filme Roda e Outras Estórias, bem como o processo poético visual de Sérgio Muniz e o Cinema Documental e Experimental.

2. Formação, Casualidades, Experimentação

Sérgio Muniz, entre inúmeras casualidades, conheceu cineastas e profissionais envolvidos com o audiovisual na cidade de São Paulo. O jovem estudante deixou Santos, cidade costeira do estado de São Paulo, para residir definitivamente na capital, onde ingressou na Escola Superior de Propaganda e passou a frequentar redutos de cineastas na companhia do primo e dramaturgo Bráulio Pedroso (1931/1990). Entre esses espaços culturais destacou-se a Cinemateca Brasileira com os ciclos de Cinema. Anteriormente, Muniz viajava de Santos para São Paulo para ir aos cinemas da capital, e, de certa forma, não conseguiria viver em uma cidade com a ausência de uma programação cinematográfica interessante. A princípio, não pensava o cinema como uma área de estudo e atuação profissional, contudo, posteriormente, interessou-se por montagem e leu os livros do cineasta russo Serguei Eisenstein (1898/1948) sobre o assunto.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Desta forma, observamos que Sérgio Muniz estava em processo de formação — educação informal e prática — aliada a disponibilidade em conhecer a área e os profissionais envolvidos. No filme "A Casa de Mário de Andrade" dos anos 60 do diretor Rui Santos, Muniz trabalhou como assistente de fotografia, o primeiro trabalho profissional. Quando Vladimir Herzog foi convidado a trabalhar na BBC em Londres, Thomaz Farkas, fotógrafo e cineasta, o convidou a entrar no lugar do "Vlado" no projeto que ficou conhecido como Caravana Farkas (1964/1980). Dessa parceria, na primeira fase da Caravana (1964/1965), produziram os documentários de curta-metragens Memórias do Cangaço, Viramundo, Subterrâneos do Futebol e Nossa Escola do Samba, todos entre 1964 e 1965. Esses filmes documentários foram enviados para alguns festivais de cinema europeus e foram vistos por Jean Rouch (1917/2004), Edgard Morin (1921), Marcel Martin (1926/2016), Jean-Luc Godard (1930), e todos se encantaram. Estes filmes tiveram grande sucesso internacional, mas foram poucos exibidos no Brasil, a exceção de eventos acadêmicos, como por exemplo, na Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência/SBPC, e também, posteriormente, a reunião dos curtas em Brasil Verdade (1968), chamaram a atenção de Paulo Emílio Salles Gomes (1916/1977) e Maria Isaura Pereira de Queiroz (1918/2018), ambos professores da Universidade de São Paulo/USP e pesquisadores do Instituto de Estudos Brasileiros/IEB, conforme entrevista concedida por Muniz (Sobrinho; 2012).

Nesta ocasião, depois da primeira viagem ao Nordeste para a filmar os documentários produzidos por Thomaz Farkas, Sérgio Muniz fez o seu primeiro filme de curta-metragem Roda e Outras Estórias, inserido no selo/produtora Cinema de Cordel. Este documentário de curta-metragem é constituído por filmes e fotografias de arquivos, filmagens de xilogravuras de Cordel, filmagens de bonecos populares em argila e barro que lembram a obra do Mestre Vitalino do Alto do Moura em Caruaru, no interior do Pernambuco, filmagens históricas de Lampião e Maria Bonita, filmagens do sertão nordestino em movimento e em still (fotografia estática), imagens em movimento de pessoas, cavaleiros e gado. Mostra uma transição do sertão para a cidade grande — o fenômeno da migração — , especificamente, São Paulo, em construção, com edifícios altos, elevadores que mostram cenas urbanas. Logo na sequência, exibe o contraste social e econômico com cenas de pessoas ricas e moradores nas praças públicas. O filme é conduzido por cinco músicas de Gilberto Gil (Procissão, Coragem pra suportar, Eu tenho que voltar, Seu moço e Roda), generosamente cedidas ao cineasta, que agregam ritmo, força e energia ao documentário.

Figura 1 · Frame do Filme Roda e Outras Estórias, 1965.
Fonte: Fotografia de Silvia Helena Cardoso, 2020.

Roda e Outras Estórias pode ser inserido no universo do Cinema Experimental por ter uma matriz experimental: a câmera 35mm e filme preto e branco se movimentou pelas xilogravuras e esculturas de barro, registrando em diferentes ângulos os detalhes das obras bidimensionais e tridimensionais, além de agregar os filmes de acervo — fotográficos e em movimento — construindo uma narrativa com um desenho fílmico incomum à época, e não só isso, não traz uma obra ficcional com diálogos, ao contrário, as músicas de Gil fornecem o contexto social e econômico dos anos 60. Portanto, o documentário traz o deslocamento da população nordestina para o sudeste do país, na chave do sertão para a cidade, do nordeste para São Paulo, procurando lançar questionamentos sobre o processo migratório. O filme é uma obra de montagem: o cineasta com vários registros imagéticos passa a dar sentido e significado as sequências construídas na "moviola".

3. Autoria, Experimentação, Documentário e Arte Cinematográfica

O novo cinema documentário brasileiro ganhava força nos anos 60 e contava com uma geração dedicada e disposta a marcá-lo segundo uma perspectiva autoral, no sentido do Cinema de Autor. Os filmes deixaram aquela estética educacional e propagandista próprias do Cinema do Estado Novo (1930/40).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Somados a isso, o Cinema Novo despontava no cenário cinematográfico brasileiro: o icônico Glauber Rocha (1939/1981) defendia um cinema legitimamente nacional e de autor, com temática social e preocupação com o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica. Os filmes: Barravento (1962), Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) premiado na Itália, Terra em Transe (1967) premiado em Cannes e o Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969) prêmio de melhor direção também em Cannes, deram a Glauber Rocha grande projeção internacional. O diretor trouxe para o Brasil a estética cinematográfica empreendida por Jean Rouch em seus filmes documentários realizados na África. A ideia de cinema compartilhado entre o cineasta e os não atores associados a câmera na mão para deslocamento rápido garantiam um cinema sem receitas e bulas, ao contrário, o espontâneo e o dinâmico eram os ingredientes desejados. A "estética da fome" lançou luz aos problemas sociais e econômicos presentes no país. Em recente documentário "Glauber, Claro" (2020), exibido na 44a. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, o diretor brasileiro César Meneghetti (1964) trabalhou os anos de exílio em que Glauber esteve na Itália (1970/1976) e filmou Claro rodado em Roma. Glauber Rocha encabeçou os "cinemanovistas" e fez conhecer um panteão de filmes, estéticas e cineastas desconhecidos no cenário brasileiro.

Nas diversas entrevistas realizadas, Sérgio Muniz disse abrir o "baú mental": a memória salta para aqueles anos 60, para o Golpe de 64, para a Ditadura Civil-Militar, para a dificuldade em pesquisar e registrar a cultura popular brasileira num regime autoritário e repressor. Apesar da repressão policial e militar, os documentários culturais continuaram acontecendo, de forma geral, os cineastas não acreditavam que a Ditadura duraria por muito tempo, assim seguiram suas produções audiovisuais. Contudo, quando o Ato Institucional Número 5/AI-5 foi decretado pela ditadura militar em dezembro de 1969, o cenário artístico-cultural mudou drasticamente. O mais duro dos decretos levou vários artistas ao exílio: a censura estava legitimamente instalada. Aquela noite durou 21 anos. Entre 1964 a 1985, os profissionais das Artes e a sociedade em geral viveram a "Censura, a Auto-Censura e a Auto-Preservação". Quem poderia imaginar...

De um lado, profissionais e jovens cineastas gritavam por produzir filmes sobre a sociedade brasileira, o desenvolvimento do novo cinema documental e do cinema novo, e a constante busca por uma genuína linguagem cinematográfica, do outro a repressão, as prisões e os certificados de censura (todas as exibições culturais e artísticas necessitavam desse documento). A história das Artes Visuais no Brasil foi fortemente marcada pela Ditadura Militar.

Por um outro lado, o Cinema Experimental já estava em desenvolvimento

em outros países. A exploração do dispositivo tecnológico (Portapack, Câmeras 16mm, Super-8, e, posteriormente, Vídeo) como recurso de linguagem poética, estética e de construção de narrativas não lineares e, especialmente, com o rompimento do formato padrão da cinematografia se fazia presente em circuitos das Artes Visuais. Os filmes de arte, as videoartes como foram batizadas a partir dos anos 70, ganharam as galerias, as bienais, os festivais e se mantiveram distantes das salas de cinema.

O Cinema Experimental no Brasil começou timidamente a se desenvolver a partir dos anos 70 com a entrada de novos equipamentos — mais leves, de menor custo e facilidades de operar -, contudo, o conceito, a linguagem, a forma, já estavam sendo trabalhados, mesmo que sem este nome exato, e não só isso, sem nenhum vínculo com as Artes Visuais, e sim no interior do próprio Cinema. No processo de desenvolvimento do Cinema de Autor — seja documental, seja novo — o experimental já aparecia com muita força e contundência. É aqui que encontramos o fazer cinema de Sérgio Muniz.

O artista e cineasta Sérgio Muniz fez um cinema com uma fatura cinematográfica — produção e produto — colado na linguagem do documentário, buscou uma forma audiovisual de contar as histórias brasileiras, contudo, o resultado, o filme propriamente dito, denuncia um acento experimental, que não deixa nada a dever, pelo contrário, é na ausência que se diferencia. Por exemplo, a voz-off não aparece em Roda e Outras Estórias e tampouco uma legenda, à luz dos intertítulos históricos, as músicas de Gil embalam as sequências imagéticas. Essa é a diferença. A grosso modo, já fazia videoclipe nos anos 60, portanto, está aí, certa vanguarda oriunda de uma forma de fazer filme: câmera e película em 35 e 16 mm, som direto sincronizado, equipe reduzida, otimização de tempo e baixo orçamento.

Além de Roda e Outras Estórias (1965) e diversos outros filmes, Muniz fez o histórico documentário "Você também pode dar um Presunto Legal" (1971/73) sobre o esquadrão da morte e a atuação de Sérgio Fernando Paranhos Fleury (1933/1979), o delegado Fleury, com atitude violenta e mutilação de cadáveres, impregnava medo e aversão nos Porões das Torturas em São Paulo. "Você também pode dar um Presunto Legal" também flerta com um certo "fazer experimental", uma linguagem do "filme que vira filme", além dos registros das peças teatrais com ênfase nos atores e seus personagens, somados as fotografias e as notícias de jornais (pesquisados, selecionados e recortados) sobre os assassinatos, os desaparecidos, as repressões militares, enfim os "presuntos mortos segundo critérios do delegado Fleury". A trilha sonora, especialmente as músicas de Chico Buarque (1944), é o fio condutor das sequências reveladoras do

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

argumento do filme: o cinema-direto e o cinema-verdade aproximando o Cinema e a Política, e desvelando um Estado criminoso que se beneficiava da publicidade sobre o desenvolvimento econômico, enquanto a miséria, a estagnação cultural e a violência policial cresciam. A máxima "Brasil Ame-o ou Deixe-o" era estampada nos principais meios de comunicação.

Sérgio Muniz exerceu várias funções na arte cinematográfica, além da direção, da fotografia, da produção, e especialmente da montagem, a edição na contemporaneidade, e esse dado faz toda a diferença. A montagem é uma segunda direção na fase da pós produção, apesar de ter sido preterida na hierarquia fílmica. O domínio na "moviola" quando do trabalho em película 35 ou 16 mm — soube cortar, juntar e analisar as sobras — para num segundo momento fazer o "filme virar outro filme". Muitos cineastas fizeram essa prática e outros tantos críticos e historiadores refletiram sobre esse processo poético e estético. O que cabe aqui é encontrar o lugar da fatura de Muniz: "Roda e Outras Estórias" e por que não "Você também pode dar um Presunto Legal" estão na fronteira entre o documental e o experimental, sabendo que no Brasil o cinema experimental tem origem incerta, mas podemos notar essa urgência de linguagem que salta aos olhos no encadeamento das imagens e acompanhamento musical. Apesar do distanciamento das Artes Visuais, pois fez uma leitura a partir da Comunicação Social, constatamos conexão e hibridização de linguagem e de processo poético.

Os videoartistas Nam June Paik, Vito Acconci, Bill Viola, Andy Warhol, para citar alguns, estavam longe de seu repertório visual, mas suas produções artísticas demonstram envolvimento com o Brasil real, com os problemas sociais e econômicos agravados com o crescimento da ditadura militar. O contexto político na América Latina era maior do que qualquer preocupação com a linguagem estética, tanto que Jean-Claude Bernardet apontou um modelo sociológico de fazer cinema (Ramos; 2018). Apesar de Muniz não apresentar qualquer interesse de transgressão de linguagem, a liberdade na captação da imagem e na montagem revelam um elemento experimental. Sem querer, inovou a linguagem do filme documental.

4. Sem Conclusão: experimentando a própria vida

Para além do fazer filmes, Sérgio Muniz exerceu várias atividades relacionadas ao cinema, tais como: participou da concepção, do planejamento e da instalação da Escuela Internacional de Cine y Televisión/EICTV (1986) em San Antonio de los Baños/Cuba ao lado de Gabriel Garcia Márquez (1927/2014) e Fernando Birri (1925/2017), como diretor da Cinemateca Brasileira (1985),

diretor administrativo e professor de produção na EICTV (1986/1987), assistente de audiovisual na Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo (1988/1992) e assessor de cinema do Memorial da América Latina (1995/2000), entre outros. Tais funções mostram possibilidades de atuação dos cineastas e entusiastas do audiovisual e das artes visuais em geral.

Vale considerar neste texto breve que a partir dos anos 60, o cinema brasileiro passava por uma transformação na linguagem e na forma de fazer filmes, e especialmente em "pensar o audiovisual". Temos a impressão que um novo cinema se instaurava e, colaborando com esse percurso, a formação em cinema também passaria por reformulações. Contudo, o fazer cinema também contava com estar entre os profissionais e os aspirantes da "Sétima Arte". Quando Fernando Birri, cineasta argentino, se referiu ao "encadeamento de casualidades" (Museu da Pessoa; 2020), disse também sobre a formação não linear e não vertical de um profissional de cinema pontualmente naquele momento.

O Cinema Brasileiro também está na memória e na história dos profissionais que vivenciaram o fazer cinematográfico na prática. Em entrevista, Sérgio Muniz lembrou: "Como diria um amigo meu argentino: um cineasta latino-americano, em geral, deveria ser mais conhecido pelos filmes que não fez, do que pelos filmes que fez" (Museu da Pessoa; 2020). Logo, como saber sem as entrevistas, os depoimentos, as escutas, os festivais, enfim sem os registros das experiências contemporâneas de cada um dos envolvidos com o audiovisual?

A linguagem cinematográfica desenvolvida traz uma característica experimental, certa liberdade técnica e estética no fazer filmes, desvelando um cinema prático, um cinema de encontro entre "colegas" do próprio cinema. E os anos 60 foram determinantes de um cinema latino-americano nada industrial e mais utópico, ideológico, onde o sonho por um outro país se sobrepôs ao processo político, afinal não existe uma ditadura menos ou mais violenta, como sugere alguns revisionistas da história brasileira recente, a tal ditabranda, ora ditadura é ditadura, não há discussão.

A partir da pesquisa realizada sobre o percurso cinematográfico de Sérgio Muniz e pontualmente do filme "Roda e Outras Estórias", notamos um espalhamento das informações, portanto torna-se urgente unir os documentos, os filmes, as entrevistas, o que possibilitará uma análise aprofundada dos processos criativos e poéticos, como também referencia-lo na História do Cinema Brasileiro, Documental e Experimental, se couber alguma divisão nestas histórias. Afinal, Sérgio Muniz faz parte de uma geração, quando o "experimental" era o norte, sem muitos aprofundamentos teóricos e históricos, mas vivenciados e discutidos entre "as pessoas do cinema".

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Cinema e Política. Aurora, 5: 2009. *www.pucsp.br/revistaaurora*. Acesso em 14/novembro/2020/

Farkas, Thomaz. Thomaz Farkas, fotógrafo. São Paulo: DBA Artes Gráficas/ Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1997.

LA CARAVANA Farkas y la Escuela Internacional de Cine y Televisión: antecedentes, trayectoria y ordenamiento de casualidades (según Fernando Birri). Conferência de Sérgio Muniz. 1 vídeo (69 min.). Publicado pelo canal AsAECA Comunicación (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual). *youtube.com/watch?v=g2veOOhUkOw*. Acesso em 28 nov. 2018.

Museu da Pessoa. O encadeamento de casualidades — História de Sérgio Muniz. Publicado em 22/06/2020. *https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/o-encadeamento-de-casualidades-171246/colecao/www.museudapessoa.net*. Acesso em 14/novembro/2020.

Parga, Eduardo Antonio Lucas. A imagem da nação: cinema e identidade cultural no Brasil (1960-1990). Tese (doutorado) — Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

Ramos, Guiomar; Murari, Lucas. Fragmentos de uma história do cinema experimental brasileiro. In: Ramos, Fernão Pessoa. Nova história do cinema brasileiro. Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. 600 p. V. 2. pp. 266-287.

RODA e Outras Histórias. Direção de Sérgio Muniz. São Paulo: s/p, 1965. 1 vídeo (9 min.), PB, 35mm. Disponível em *https://www.thomazfarkas.com/filmes/roda-e-outras-historias/*. Acesso em: 14 nov. 2020.

Simis, Anita (org.). Cinema e Televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

Sobrinho, Gilberto Alexandre. Da intuição à realização: os filmes e as ideias de Sérgio Muniz. Doc On-line, n. 12, agosto 2012, *www.doc.ubi.pt*, pp. 245-260. Acesso em 21/dezembro/2020.

Tomain, Cássio dos Santos. Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis. Doc On-line, n. 16, setembro 2014, *www.doc.ubi.pt*, pp. 221-232. Acesso em 14/novembro/2020.

VOCÊ também pode dar um Presunto Legal. Direção de Sérgio Muniz. São Paulo: s/p, 1971/1973. 1 vídeo (39 min.), PB. Disponível em *https://www.youtube.com/results?search_query=voc%C3%AA+tamb%C3%A9m+pode+dar+um+presunto+legal+*. Acesso em: 14. nov. 2020.

Zanini, Walter. Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte. Organização Eduardo de Jesus. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

Nota biográfica

Silvia Helena Cardoso, artista, antropóloga e professora universitária; Doutora em Artes e Mestre em Multimeios, IA/ UNICAMP; Bacharel em Ciências Sociais/Antropologia, FFLCH/ USP; Fotógrafa, Filmmaker e Viajante; Desenvolve pesquisa com as populações indígenas na Amazônia Oriental; Como Artista, desenvolve ensaios fotográficos e filmes digitais autorais; Atualmente, é professora universitária no curso de Licenciatura em Artes Visuais/FAV/ UNIFESSPA; De São Paulo Capital para Marabá no Sudeste do Pará onde reside e transita entre "cidades potencialmente visuais".

LATTES: http://lattes.cnpq.br/9139447923408621

Email: silvia.cardoso@unifesspa.edu.br

A serena harmonia da cerâmica artística de Ivone Shirahata

The serene harmony of Ivone Shirahata's artistic ceramics

SIMONE CRISTINA GARCIA

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" — UNESP, Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 , cep 01140 — 070, São Paulo, SP, Brasil

Resumo: O artigo apresenta a poética artística da ceramista Ivone Shirahata, onde há um diálogo da contemporaneidade ocidental com a tradição oriental. Há a presença de uma serenidade etérea em um material rústico e sólido, tornando suas obras instigantes por possuírem um minimalismo carregado dos segredos milenares das artes do barro. Porque como discípula de Shoko Suzuki (1929 —), além de renovar, mantém vivas a história, a ancestralidade e a tradição da cerâmica japonesa em sua arte.

Palavras chave: Ivone Shirahata / Shoko Suzuki / cerâmica.

Abstract: *The article presents the artistic poetics of ceramist Ivone Shirahata, where there is a dialogue of Western contemporaneity with the Eastern tradition. There is the presence of an ethereal serenity in a rustic and solid material, making his works thought provoking by possessing a minemalism laden with the ancient secrets of the arts of clay. Because as a disciple of Shoko Suzuki (1929 —), in addition to renewing keeps alive, the history, the ancestry and the tradition of Japanese pottery in his art.*

Keywords: *Ivone Shirahata / Shoko Suzuki / ceramic.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 23/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Os primórdios da cerâmica artística no Brasil: a ancestralidade e modernidade nas obras de Shoko Suzuki

O presente artigo faz parte da tese em andamento no Instituto de Artes da UNESP da cidade de São Paulo. A pesquisa é sobre a presença da ancestralidade e do feminino na cerâmica de duas artistas e uma delas é a Ivone Shirahata. A metodologia é narrativa, descritiva, formada por visitas *in loco*, entrevistas e documentação em mídia. Procedimentos que estão em processo e longe de concluir neste ano de 2021. Ressalta-se que devido a pandemia, as visitas *in loco* foram canceladas sendo retomadas apenas neste ano e muito do conteúdo apresentados aqui são de bibliografias e dos registros da participação da autora em um curso *online* de cerâmica da Ivone Shirahata no SESC Pompéia, nos meses de setembro, outubro e novembro de 2020.

Muito se fala sobre a ancestralidade da arte cerâmica e a sua permanência no mundo: do barro manipula-se formas, que são consolidadas apenas após a submissão ao fogo. Da materialidade etérea, efêmera, pastosa, transforma em superfície firme, dura e lisa. E das cerâmicas encontradas, as peças mais antigas do mundo, narram as histórias da humanidade. Os imigrantes japoneses que vieram para o Brasil, trouxeram com eles a sua cultura milenar. E a arte da cerâmica foi trazida por Shoko Suzuki (1929—) e com ela, uma força criadora potente de iniciar uma nova vida após a Segunda Guerra Mundial.

Ela faz parte da história da cerâmica em São Paulo por ser a primeira geração de ceramistas na cidade. Com cinquenta anos de carreira artística Suzuki decidiu transmitir os seus conhecimentos a nove mulheres, porque tinha consciência de ser a única a guardá-los dentro de si e não queria levá-los consigo após a morte. Entre elas, estava a Ivone Shirahata, convidada pela artista e que se tornou a sua discípula em 2004. Hoje, com doçura, serenidade e sabedoria, segue preservando e mediando esses saberes ancestrais sempre inspirando novos ceramistas.

Shoko Suzuki elevou a cerâmica para a condição de Arte, "superando a desconfiança nacional pois, apesar da nossa robusta tradição cerâmica, ainda a víamos apenas como forma utilitária" (Klintowitz. 2019: 19). Ela se origina da tradição universal, as formas são sutis e delicadas, usa os elementos da natureza em seus grafismos, pinturas nas cerâmicas, e com cortes incisivos, a artista manifesta a sua individualidade. São modernas mas longe de romperem com a tradição oriental, a cerâmica de Suzuki preserva a ancestralidade através da sabedoria milenar encontrada no seu ato de fazer com as mãos.

2. Ivone Shirahata, a guardiã da tradição da cerâmica japonesa

Ivone Shirahata é natural de Registro, uma cidade do interior de São Paulo, iniciou seus estudos na cerâmica em 1992 com o Mestre Lelé, estudou um ano com a Profa. Hideko Honma, mas foi com Shoko Suzuki em 2004, que iniciou a sua trajetória artística. Considerada por Shoko a sua discípula, Shirahata não só agregou o estilo da sua mestra em sua poética, como mantém vivas as técnicas criadas por ela, dialogando com a sabedoria milenar transmitida por Shoko.

De 2004 a 2006, Shirahata aprendeu as técnicas tradicionais japonesas de cerâmica: modelagem no torno manual (*te-rokuro*), a queima a lenha no forno noborigama, e a esmaltação com matéria orgânica (*dobai*). E em 2006, construíram juntas o seu *kama* (forno em japonês) no projeto de *noborigama* (o fogo que sobe): "Quando vi Ivone, senti alguma coisa espiritual, que tinha que deixar a técnica do torno manual para alguém (...)" (relato de Suzuki em Morais, 2014:85). Iniciou uma amizade que transcendeu o papel da mestra e aluna, desde 2015 Ivone cuida do acervo de Shoko, assim como o seu ateliê e sua casa é responsável pela conservação e guarda, mediação e exposição das cerâmicas da artista.

2. 1 As técnicas ancestrais da cerâmica japonesa: o ensinamentos da mestre à discípula

Ivone Shirahata encontrou em Shoko Suzuki um novo caminho a ser traçado no universo da cerâmica. Os laços afetivos com a mestra ultrapassam a dimensão material e visível ao olho humano. Com ela aprendeu as técnicas trazidas do Japão e as criadas através de experimentações diversas. Por que Shoko Suzuki, ao chegar no Brasil, optou em não ir para nenhuma escola, preferiu aprender por conta própria. Cotia, a cidade escolhida para ser seu novo lar e ateliê, oferecia toda inspiração, materiais para desenvolver sua poética artística: "(...) O que eu queria fazer era o máximo simples possível. Argila que eu amasso na minha mão, escolho na minha mão, esmalte que eu queria fazer, todos os elementos que estão por aqui do lado." (relato de Suzuki em Mattar, 2014: 31).

Seguindo esse caminho, Shirahata inaugura em 2006, também em Cotia, o Atelier Terra Bela onde dá aula e desenvolve seu trabalho modelando objetos e utilitários manualmente ou no torno. Desenvolve e mantém viva a tradicional arte *koguei*, uma manifestação da cultura popular japonesa que envolve a criação de objetos através dos elementos da natureza como o fogo, água, ar, terra, madeira e ferro, em diversas modalidades. Portanto, há uma percepção ritualística desde a criação de uma peça e Shirahata se colocando em meditação, dá vida ao barro através das mãos, concebidas após o fogo num forno medieval que atua como um grande útero. Em contato com a natureza, a artista se aproximou da vida para dar vida às suas cerâmicas.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Ivone Shirahata, em seu ateliê, Cotia, São Paulo. Fonte: foto de Evellyn Muller em: https://www.registro.sp.gov.br/n/ceramista-premiada-ivone-shirahata-realiza-primeira-exposicao-registro

Figura 2 · Ivone Shirahata amassando a argila, Ateliê Terra Bela, Cotia, São Paulo, Brasil. Fonte: própria.

Agora serão apresentados os procedimentos técnicos usados por Shirahata e aprendidos com Suzuki. Começando com a argila, não usada de forma bruta, mistura-se produtos como caulim, quartzo e feldspato, que são responsáveis pelas nuances de cor e pela adequada consistência para a confecção das peças. O próximo passo que consiste em "amassar" e deixá-la no formato ideal para o torno ou modelagem, e Shirahata utiliza a técnica *kikumomi* (como pétalas de crisântemos), que consiste em amassar de forma circular de baixo para cima "abrindo a argila" para os lados. É feita em pé, normalmente com o pé direito à frente, usa-se o corpo todo, não pode colocar muita força e tem que ser "harmonioso". Usa-se os dedos, a posição deles e das mãos precisam ser corretos para fazer as "pétalas". Depois de homogeneizar a massa, bate levemente com as palmas das mãos até arredondar no formato de cone ou ovo, que são ideais para usar no torno.

Outro elemento da natureza presente no procedimento técnico é a flora: usa-se a madeira e as folhas para desenvolver o esmalte. É o esmalte *dobai* e foi inventado por Suzuki e a mesma pede para ser chamado "Esmalte da Shoko". Realiza-se a queima de galhos e folhas de diversas espécies, suas cinzas são direcionadas para o processo de decantação orgânica e ele é longo para que haja uma filtração, porque a água das cinzas precisa estar purificada para ser usada como pigmento. Aproximadamente leva um mês, e após a decantação, acrescenta um pouco de esmalte alcalino incolor e alga marinha japonesa diluída em água, o que resulta num tom acastanhado.

Para ter outras tonalidades, usa-se outros pigmentos como o feldspato sódico ou potássico, óxido de ferro, óxido de cobalto o que resulta em nuances azuladas, esverdeadas, avermelhadas, amareladas entre outras. O importante nesse processo é ter resultados variados utilizando o mesmo esmalte, graças ao tipo da queima do forno *noborigama*. As variantes são: lugares onde as peças ficam no forno, a quantidade de fumaça, de chama, do ar, do vento e das cinzas que "lambem" as peças durante a queima.

Em sequência abordaremos a queima das peças são feitas no tradicional e medieval forno à lenha, o *noborigama* "o fogo que sobe", formado por três câmaras onde as peças são envolvidas pela chama à temperatura acima de até 1300° C numa duração de até trinta e cinco horas. É de origem chinesa, utilizado no Japão desde o século XVII, aproveita-se a inclinação do solo porque precisa ser declive e cada câmara num determinado nível.

Trazido em 1962 e construído por Suzuki em 1966, foi o primeiro *noborigama* do Brasil. Conseguiu esse feito, porque estava saindo do Japão, se permanecesse no país, não dividiram esses segredos com ela. Antes de vir ao Brasil, a

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

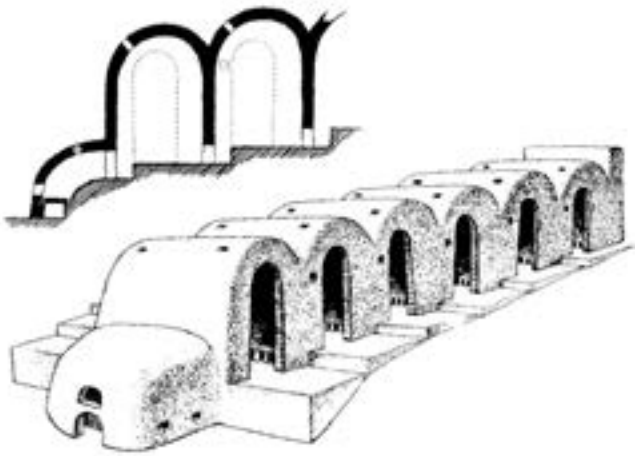


Figura 3 · Plano de um forno *noborigama*. Fonte: http://ceramica.name/hornos
Figura 4 · Torno manual no ateliê de Shoko Suzuki. Cotia, São Paulo, 2012. Fonte: Felipe Costa.

artista esteve uma semana em Quioto observando a queima de um *noborigama*. Foi nessa ocasião que conseguiu o projeto de construção com um amigo: "ele só aceitara romper o cerco de segredos em volta da arte da cerâmica porque Shoko estava de mudança *para um lugar muito distante*". (Mattar, 2014:34).

A temperatura ideal para as peças de Ivone é de até 1260° C, normalmente é alimentado 34 horas com lenhas e a fumaça, o fogo e as cinzas promovem um acabamento único. O resultado são peças com elevada beleza, resistência e originalidade, que assemelham à natureza, estão integradas à ela tanto quanto à sabedoria dos antepassados japoneses, onde na forma encontra-se uma serenidade harmônica peculiar e única.

O *noborigama* de Ivone Shirahata foi construído com sua mestra Soko Suzuki em 2006 complementando o seu aprendizado em cerâmica. Shirahata em início do caminhar e Suzuki encerrando com muita satisfação, para ela, a missão de transmitir sua bagagem cultural fora cumprida: "(...) Estou leve, agora estou muito leve que passei para ela, (...) Aqui posso dizer eu fiz o terceiro *kama*. É muito importante mostrar, continuar." (Shoko Suzuki em Morais, 2014: 86).

Em seus processos, procedimentos e na poética de Shirahata, o rudimentar e o arcaico prosseguem: seus tornos *te-rokuro* são manuais feitos com grandes fatias de ipê — outro equipamento medieval japonês. Gira através de uma vareta que se encaixa na superfície do torno, na qual consegue o controle a velocidade desejada. Somente ela além, obviamente de Shoko, domina a técnica do torno manual que vai além do seu objetivo de tornear. A ceramista enfatiza que não basta dominar a técnica do torno, é preciso ter ritmo e o mesmo não é aprendido, mas sim vivido. Não basta saber e usar a velocidade correta é necessário sentir com as mãos a matéria que é a argila e todas as suas propriedades:

> *Entendo que muito além da técnica de tornear, utilizando esse torno milenar — que só Shoko sabe fazer aqui no Brasil — junto a esse aprendizado, e essa passagem dessa tradição, tem o ensino para a vida. Isso foi fundamental (...) É estabelecer o diálogo, uma conversa com a peça, com a argila. Este é um componente importante que nenhuma escola ensina, nem uma universidade. É a alma que você imprime num trabalho, ou melhor, que você consegue passar para um objeto* (Shirahata, 2017: 87).

2. 2 A serena delicadeza da harmonia nas formas cerâmicas de Ivone Shirahata

Sua poética é particular e única, mesmo encontrando os traços do trabalho de Shoko Suzuki, Ivone Shirahata soube apreender a técnica e traduzi-la através do seu processo criativo. Revela formas minimalistas, com superfícies lisas, pigmentadas graças ao tratamento especial vindo das pesquisas de esmaltes e

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Ivone Shirahata, cerâmica sem nome. Cotia, São Paulo, Brasil. Fonte: fotos de Rômulo Fialdini e Fábio Matsuura.
Figura 6 · Ivone Shirahata, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil. Fonte: https://www.instagram.com/ivone.shirahata.

da sua fabricação artesanal. Como ela própria fala: "São obras que abrigam meu coração, alma e muita fé" (Shirahata, 2020, em aula, anotação própria).

É presidente da Comissão de Arte Craft da Sociedade Brasileira da Cultura Japonesa, o Bunkyo, em São Paulo, Brasil. Já participou de diversas mostras coletivas de Arte Cerâmica, inclusive em 2008 no CCBB do Rio de Janeiro (Centro Cultural do Banco do Brasil) e realizou sua primeira exposição individual com o tema «Origem» em 2013, no Centro de Educação e Cultura KKKK (Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha), em Registro, São Paulo. A artista já conquistou o Prêmio Acrilex em 2002 e o Prêmio Triarte em 2004 e participa desde 2007 da Grande Exposição de Arte do Bunkyo.

As suas peças nascem de uma relação entre o seu corpo, a natureza e a argila, percorrendo um ciclo completo de criação — da matéria bruta preparada, dos materiais orgânicos, à metamorfose, à sua transmutação — presenciamos as sementes germinando na terra através de suas cerâmicas: "Em terra fértil. Sementes de barro germinarão" (Shirahata, 2020). Elas inspiram a artista a escrever poemas *haikai* (técnica japonesa que consiste em dezessete sílabas poéticas), após a finalização da peça Shirahata escreve um *haikai* a partir do sentimento que a cerâmica provoca, como é possível observar na imagem abaixo.

Originadas a partir da forma ovóide, a sua poética relaciona também com a origem do universo e criação divina. Do ovo nascem vidas e do barro Shirahata também fecunda objetos cheios de alma. E suas formas únicas, alongadas e sem diferenciação entre o início e o fim, remete ao infinito, evidenciando a harmonia entre os elementos, proporcionando calmaria a quem aprecia:

> *(...) O desenho dessa cerâmica, o contorno que a diferencia e a extingue do entorno, tem uma continuidade infinita porque nenhum momento é interrompido. A harmonia dessas cerâmicas é evidenciada por esta unidade formal e pela sensação que nos causa de que estamos diante de uma forma única.* (Klintowitz, 2019: s/p).

Suas cerâmicas remetem ao silêncio, à meditação e recolhimento, devido a integridade da forma, da sabedoria em sua simplicidade e em seu minimalismo, sua superfície é impregnada por humanidade por ser um resultado de sentimento e dedicação no fazer. Suas formas guardam um vínculo entre a tradição da cerâmica oriental e ao mesmo tempo, são contemporâneas dialogando com as perspectivas dos profissionais de arte quanto a cerâmica: "elas fazem parte do momento atual em que aceitamos e compreendemos a cerâmica como manifestação importante do pensamento estético" (Klintowitz, 2013: s/p).

Ivone Shirahata modula formas da natureza, sempre almejando a harmonia da forma. Essa busca que ultrapassa a perfeição delas, o resultado impreciso também

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · Ivone Shirahata, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil. Fonte: https://www.instagram.com/ivone.shirahata.
Figura 8 · Ivone Shirahata, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil. Fonte: https://www.instagram.com/ivone.shirahata.

torna harmônico e há uma aura de mistério, hipnotismo, como observar-se na obra abaixo, inspirada pela casca de coqueiro. O resultado surpreendeu a própria artista que agradece a natureza ou o divino pela concretização inesperada:

> *Ao encontrar a casca de um coqueiro, imediatamente imaginei que poderia eternizá-la como uma cerâmica. E assim aconteceu. O resultado foi surpreendente e fiquei horas refletindo sobre tudo que aconteceu. A modelagem, as queimas, os esmaltes. As esperas, a paciência, o aprendizado, a expectativa, a surpresa, a realização, os processos. Obrigada.* (Shirahata, 2020).

Conclusão

Ivone Shirahata é uma daquelas artistas que dialogam com o passado e com o presente, escolhida por Shoko Suzuki para ser sua discípula e aprender a tradição da cerâmica japonesa e as técnicas milenares por ela trazidas. A simplicidade de ser e viver torna Shirahata grande, uma ceramista incansável em aprender, experimentar, criar e compartilhar. Em sua abstração das formas, agregou o vazio do universo existente antes do Big Bang, ou a energia criadora originária de todas as formas existentes. Assim, ao observarmos suas cerâmicas, é impossível não meditar, sentir vontade de tocar e caminhar minuciosamente com os olhos, os pequenos detalhes e a grande riqueza presente na superfície. Por isso, suas cerâmicas são conhecidas como a harmonia das formas, um resultado de muita pesquisa, dedicação e conciliação com a natureza.

Agradecimentos

Agradeço ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita — UNESP, da cidade de São Paulo, pelo apoio e incentivo financeiro para a concretização desse trabalho de investigação e para a minha participação no XII Congresso Internacional CSO, Criadores sobre outras obras, de Lisboa.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Bachelard, Gaston (2012) *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-336-2360-6

Ivone, Nakamura Shirahata (2021) *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural. ISBN: 978-85-7979-060-7. [Consult. 2021-02-21] Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa496498/ivone-nakamura-shirahata>.

Mattar, Sumaya (2010) *Sobre Arte Educação: Entre oficina artesanal e a sala de aula.* Campinas: Papirus. ISBN: 978-85-308-0918-8

Morais, Liliana Granja Pereira de (2014) *Duas mulheres ceramistas entre o Japão e o Brasil: identidade, cultura e representação*. Dissertação de mestrado — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Pichon-Rivière, Enrique (1999) *O Processo de Criação*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1160-9

Klintowitz, Jacob (2019) *A poética de Shoko Suzuki*. São Paulo: Via Impressa. ISBN: 978-85-61001-25-4

Azevedo, Celina Dias (2017) "Entrevista: Shoko Suzuki" *Revista Mais 60: estudos sobre envelhecimento.* São Paulo: Sesc São Paulo ISSN 2358-6362. Vol. *28, n. 67,* 84-91.

Horno Noborigama. [Consult. 2021-02-21] Disponível em URL: http://ceramica.name/hornos

Ceramista Premiada Inove Shirahata realiza primeira exposição. [Consult. 2021-02-21] Disponível em URL: https://www.registro.sp.gov.br/n/ceramista-premiada-ivone-shirahata-realiza-primeira-exposicao-registro

Nota biográfica

Simone Cristina Garcia, é arte educadora, coordenadora de polo UAB/ UniCEU pela prefeitura da cidade de São Paulo e pesquisadora de arte. Hoje realiza seu doutorado no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita" — UNESP desde 2019. É mestre em Artes desde 2018 pela mesma instituição. As suas principais linhas de investigação são a cerâmica, em Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3176-4287

Email: simone.garcia@unesp.br

Morada: Praça Jácomo Zanella, 873, São Paulo — SP, Brasil

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Habitus para um corpo possível: caminhar com os objetos-roupa de Martha Araújo

Habitus *for a possible body: walking with Martha Araújo's wearable objects*

SUSANA PIRES

AFILIAÇÃO: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, departamento de Pintura. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa

Resumo: Martha Araújo nasceu em Maceó, no Brasil, em 1943. Durante a década de 1980 Araújo desenvolveu um conjunto de objetos vestíveis, destinados a promover experiências para o corpo. Nestes panos penetráveis, como "Hábito/Habitante" (1982-1985) o público é convocado a vestir a obra. O ato performativo conducente da experiência é estruturado a partir da dupla possibilidade de *soltar* ou *juntar* o hábito (roupa) ora dos limites físicos da habitação (galeria), ora de corpos próximos. Este texto propõe revisitar a proposição poética da obra como imagens de ensaio para um futuro próximo.

Palavras chave: hábito / tecido / intercorporalidade / gestos / isolamento.

Abstract: *Martha Araújo was born in Maceó, Brazil, in 1943. During the 1980s Araújo developed a set of wearable objects, designed to promote experiences for the body. In "Habit/ Inhabitant" (1982-1985), the public is invited to participate wearing the art work. By the use of velcro tape, this performance object is a proposal to choose to free or to join the habit (clothing) from the gallery's physical limits or form the body of other participants. This paper proposes to revisit Araújo's poetic propositions as rehearsal landscapes for one near future.*

Keywords: *habit / textile / intercorporality / gestures / isolation.*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Habitamos um corpo. Cada corpo ocupa uma espacialidade própria e, como todos os territórios, possui uma fronteira de resistência e abertura ao que lhe é estrangeiro, *o(s) outro(s)*.

A relação entre os corpos é caracterizada por um *com*, que é por si a condição de um *nós*. Nesse sentido, a intercorporalidade alicerça-se num espaço de negociação (empatia e conflito). No âmago da coexistência paira um intento: *Como fazer sensibilidades diferentes viver em harmonia?*

Martha Araújo firmou-se no panorama da arte contemporânea brasileira com um discurso irreverente sobre os limites do corpo próprio num espaço de compromisso entre a liberdade individual e um ideal social comum. A matriz conceptual de Araújo, implicada na dicotomia repressão/autodeterminação, remete ao período da Ditadura Militar Brasileira (1964-1985). Todavia, a premissa da obra permanece atual. Hoje, mais do que nunca, os corpos funcionam como vetores éticos. *Aproximar, ligar* ou *soltar*, atos deliberados pelas proposições poéticas de Araújo, entendidos como ações de relação recíproca, são agora foco de um compromisso desregulado face a *habitus* anteriores. Nesse âmbito, o presente texto propõe revisitar a série "Habito/Habitante" (1982-1985) de Araújo como ponto de partida para uma reflexão infundida sobre o isolamento, o medo *versus* a vontade de proximidade física e os gestos suspensos que urgem à reconstrução do tecido social.

2. *Habitus* para um corpo possível

Martha Araújo indaga os compromissos sociais e humanos que o corpo de cada um de nós protagoniza na relação com os outros e com o espaço em que nos movemos. Confronta as imposições explícitas e implícitas dos gestos comuns através de exercícios fenomenológicos que aferem estimular as capacidades sensoriais do corpo.

Com uma obra vasta e permeada pela experimentação, a identidade da sua produção artística eleva-se através de proposições que combinam *performance* e escultura, ou seja, "objetos performativos" de base têxtil. Cada objeto vestível implica uma determinada ação, potencia movimentos e gestos disruptivos ao espectador dentro do espaço expositivo, ou ainda a uma relação de proximidade entre os diferentes participantes por via das estruturas que os conectam.

Os têxteis estão no âmago da experiência humana, cercam os corpos no contacto com o mundo. Sobre os corpos, moldam a forma como nos movemos. No fluxo das interações corporais o vestuário funciona no limiar do sujeito, gerindo os predicados interiores e exteriores de cada um. Na obra de Araújo o têxtil

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Martha Araújo, "Hábito/Habitante" (1982-85). Velcro e tecido. Fonte: Galería PM 8.
Figura 2 · Martha Araújo, "Hábito/Habitante" (1982-85). Velcro e tecido. Fonte: Galería PM 8.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Martha Araújo, "Hábito/Habitante" (1982-85). Velcro e tecido. Fonte: Galeria Jaqueline Martins.
Figura 4 · Martha Araújo, "Hábito/Habitante" (1982-85). Velcro e tecido. Fonte: Galeria Jaqueline Martins

Figura 5 · Martha Araújo, "Hábito/ Habitante" (1982-85). Velcro e tecido. Fonte: Galeria Jaqueline Martins

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

assume um discurso e função duplos, a membrana protetora e simultaneamente mediadora na comunicação com os outros corpos. Tais premissas elevam-se na série "Hábito/Habitante" (1982-1985).

"Hábito/Habitante" decorre de três proposições distintas. Formalmente materializa-se por largos ponchos de tecido, completados com tiras de velcro ou cordas. O ato performativo conducente destas experiências é estruturado a partir da dupla possibilidade de *soltar* ou *juntar* o hábito (roupa) ora dos limites físicos da habitação (galeria), ora de corpos próximos (outros participantes).

No primeiro conjunto formal (Figura 1) um poncho de tecido negro é apresentado como um semicírculo bidimensional adjacente à parede no espaço expositivo, isto é, subscrevendo os pressupostos próprios da pintura. Contudo, a construção minimalista solicita o espectador a interferir na sua silenciosa estaticidade. O participante é convidado a vestir a obra e, consequentemente, a desprender-se das estruturas arquitetónicas, numa dinâmica de desapego (Figura 2). Dentro do hábito negro, o participante explora o espaço da galeria como quem ensaia os primeiros passos de liberdade. Procura reconhecer as volumetrias do local e as possibilidades de movimento após o aprisionamento. Por meio de um gesto simples (separar-se pelo velcro), Araújo induz o corpo a desafiar limites.

Quando Martha Araújo ofereceu, pela primeira vez, ao público a possibilidade de vestir um *hábito,* desprendendo-se de formatações impostas e das barreiras físicas do espaço, quis encenar uma metáfora pela autonomia de um indivíduo capaz de controlar a sua própria deriva pessoal, um indivíduo capaz de fazer as suas próprias escolhas. Num momento em que o Brasil chegava ao fim de um regime ditatorial severo, impunha-se a necessidade de contestar todas as forças de dominação social, física e simbólica. Neste contexto, o ato de desprender surge como fonte da intencionalidade de restituir ao corpo a sua capacidade criativa.

Num outro conjunto da mesma série (Figura 3 e 4), Araújo usou o mesmo sistema de velcro para potenciar os atos de *unir* ou *soltar* duas partes distintas de um poncho duplo, ou seja, pensado para ser usado simultaneamente por duas pessoas. Nestas estruturas-roupa o gesto de um participante convida à resposta do gesto do outro. Entende-se que o impacto de um corpo sobre outro parece ser proporcional à força que se estabelece entre ambos. Encenam-se coreografias de conjunto. O tecido que os veste, é o tecido que os liga e que expõe as ligações como um excesso de visibilidade que não vulgariza o evento, que antes o remete para a aceção mítica do fio invisível que cose os corpos com significado entre si.

Ainda sob o título "Hábito/Habitante", um outro objeto vestível é composto por um enorme círculo de tecido laranja com oito perfurações circulares, próximas entre si (Figura 5). Esta construção está pronta para ser habitada por quatro indivíduos. No entanto, é um convite perverso, pois dentro dela, se aceitarem o desafio, ficarão aprisionados. Mais uma vez a "experiência-ação" sintoniza uma metáfora social, uma vez presos na obra só com movimentos de conjunto e coordenados vão conseguir retornar à liberdade do corpo, ou seja, só a coesão permite a libertação da opressão.

Depreende-se que obras têxteis de Martha Araújo são adereços vestíveis que prescrevem determinadas ações. Dentro da obra, os participantes ficam desde logo limitados à geometria de movimentos que esta permite. Todavia, salienta-se que o tempo da ação, a duração e a suspensão dos gestos quotidianos prevêem um desequilíbrio de posturas normativas.

No corpo que se empresta à obra de Araújo dissipam-se as referências do gesto aprendido. Encena-se um novo real em que hábitos anteriores são momentaneamente abandonados ou simplesmente questionados. Assim evidencia-se nestes trabalhos a proximidade etimológica, pouco inocente, entre hábito (costume), hábito (traje) e habitação, trilogia ancorada no termo *habitus* que do latim se traduz como "o estado do corpo ou de uma coisa."

Na matriz aristotélica, *habitus* designa: as características do corpo e da alma adquiridas num processo de aprendizagem. Pierre Bourdieu atualizou o conceito, legitimando-o como um princípio de correspondência entre as práticas individuais e as condições sociais de existência (Bourdieu, 1994). Bourdieu analisou as disposições do esquema corporal, os movimentos, as técnicas e os usos do corpo como princípios ordenáveis, capazes de orientar ações de maneira inconsciente e sistemática. Contudo, contra a primeira evidência que faria do corpo o produto de uma construção social e consequentemente o vínculo antropológico para a pertença ao coletivo no qual se insere, a teoria do *habitus* de Bourdieu entende-se como um sistema de disposições para a ação que procura incorporar todos os graus de liberdade. Conclui-se que, os gestos e as posturas que consideramos adquiridos se reinventam constantemente face a novas situações e ambientes. É necessário expor o corpo aos seus próprios limites para que este se reinvente. Aprendemos isso com as preposições de Martha Araújo.

"Habito/Habitante" é um jogo que propõe "prender-para-soltar", um ensaio de libertação potenciado pelo velcro, que emerge como alusão da vida coletiva, a busca da libertação ao que nos é imposto, a nós mesmos e às regulamentações omnipresentes do espaço público.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Ao nos debruçarmos sobre a obra de Araújo, facilmente esboçamos uma proximidade entre as suas pesquisas plásticas e o legado de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica ou Lygia Pape. O paralelismo estabelece-se na realização de artefactos de carácter escultórico conceptualizados para promover experiências para o corpo em contexto estético, subsequente de uma reflexão sobre a escassez de liberdade, os vínculos sociais implícitos e o próprio sistema da arte.

Todos eles engendraram dinâmicas de grupo propostas sob a epítome da concretização metafórica dos vínculos sociais e afetivos. A relação com o outro e a intercorporeidade são usadas como tema e como obra. O objeto-ponte inaugura a relação espacial entre intervenientes, que são eles também parte da obra. O objeto-roupa surge como elemento propositivo que desafia o sujeito num espaço de vivência coletiva efémera. O têxtil assume-se como materialidade e protagonista do próprio discurso, o tecido conectivo indaga e promove o tecido coletivo.

"Hábito/Habitante" debate-se por uma intercoporeidade que não se estabelece na homogeneidade, mas que permite várias modalidades de encontro, que se desregula e se engendra na fluidez aleatória do espaço tangível. Entre o sinal de protesto e a participação lúdica, estas vestimentas são a expressão utópica de um regime participativo, onde todos se podem ligar, onde todos podem entrar, experimentar e criar. Neste contexto poderá afirmar-se que os objetos de pano de Martha Araújo geram práticas comunicativas que estetizam a intercorporeidade. Propõem heteropias corporais desreguladoras sobre a construção de um corpo coletivo, pelo simples ato de vestir.

Conclusão

Em 2015 a Galeria Jaqueline Martins em São Paulo apresentou uma retrospectiva da obra de Martha Araújo sob o título "Para um corpo pleno de vazios". Nesta exposição, além das estruturas têxteis anteriormente referidas, estavam presentes obras como "Para um corpo de desejos adormecidos" e "Para um corpo e o seu duplo" (1986/2016). Genericamente estes três títulos induzem uma reflexão à aposta nas proposições relacionais de "Habito/Habitante".

"Para um corpo de desejos adormecidos" (1986/2016) são formas escultóricas pensadas para acolher um ser isolado, cansado, resguardado num falso conforto. São formas para um corpo inerte que parece ter olvidado a força empática dos gestos conjuntos.

O ano transacto de 2020 e os primeiros meses de 2021 conduziram-nos a uma existência privada da coexistência, nos moldes que conhecemos. A distância assegura agora o respeito e o cuidado pelo outro. Podemos perguntar que sentido tem existência sem a coexistência, quando a proibição do toque é uma forma de salvaguardar a vida de outra pessoa, bem como a nossa.

Somos ser de relação. O êxtase decorre pela contingência do que é distinto. Estamos em con(tacto), com os outros, na medida em que existimos. Enquanto aguardamos um futuro próximo onde o facto de nos soltarmos dos limites, agora impostos ao corpo, não vai mais implicar a vida/saúde do outro, podemo-nos debruçar sobre os registos fotográficos das performances de "Habito/Habitante" como proposições para readquirir *habitus* adormecidos. Nesse sentido a obra referenciada apresenta-se como imagem coreográfica de um ensaio de liberdade e humanidade que urge no, *já amanhã,* por vir.

Agradecimentos

A autora agradece ao CIEBA (Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Barthes, Roland (2003). Como viver junto: Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. São Paulo: Martins Fontes

Bourdieu, P. (1994). Sociology in Question. Thousand Oaks: SAGE. ISBN 978-0803983380

Nancy, Jean-Luc (2000). "Being Singular Plural." Stanford University Press (Meridian — Crossing Aesthetics), California.

Salas, Francisco (2015). Martha Araújo. Disponível em: http://www.pm8galeria.com/exhibitions/51/habito-habitante. (Consultado a 12/01/2021).

Nota biográfica

Susana Pires é artista visual e investigadora. Doutorada em 2020 pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Ciência ID 641A-3D30-F430

Email: pi.susana@gmail.com

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Departamento de Pintura. Largo da Academia

Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Matéria e espacialidade na produção artística de Iza Figueiredo

Matter and spatiality in Iza Figueiredo's artistic production

SYLVIA FUREGATTI

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Artes Plásticas, R Elis Regina, 50, CEP 13083-8504, Cidade Universitária Zeferino Vaz, Campus Barão Geraldo, Campinas, São Paulo, Brasil

Resumo: Este texto investiga aspectos da produção poética da artista brasileira Iza Figueiredo, ao longo de suas cinco décadas de trabalho. A análise tem como pontos originários seu discurso, o espaço do ateliê e as operações práticas vinculadas ao desenho expandido. Pretende-se pescrutar a metodologia de coleta empregada por ela que se assenta nas importâncias administradas aos objetos e à memória cotidiana como resultantes do processo criativo. Para tanto, recorre-se aos elementos da epifania do objeto artístico (Subiratz, 1989) e à circularidade do tempo da vida cotidiana doméstica como disparadora da ideia *disponibilidade* entre nós, os objetos e a memória (Giannini, 2013).
Palavras chave: Iza Figueiredo / objetos em desuso / desenho expandido.

Abstract: *This paper investigates aspects of the poetic production of the Brazilian artist Iza Figueiredo, throughout her five decades of work. The analysis has as its origin points her discourse, the studio space and practical operations related to expanded drawing. The intention is to scrutinize the collector's methodology employed by her, which is based on the importance given to objects and everyday memory as a result of the creative process. To this purpose, we resort to the elements of the epiphany of the artistic object (Subiratz, 1989) and the circularity of time of domestic everyday life as a trigger of the idea of availability between us, the objects, and the memory (Giannini, 2013).*
Keywords: *Iza Figueiredo / discarded objects / expanded drawing.*

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Desenho, imanência

Tempo, espera e acuidade, na contramão das urgências de nosso tempo, talvez sejam os desejos mais ambiciosos a cercar os valores da arte. A artista brasileira Iza Figueiredo, hoje com 76 anos, bem conhece este terreno porque é da ação deste tempo delongado que se alimenta sua produção iniciada formalmente pela graduação em Artes Plásticas na Fundação Armando Alvares Penteado (1968), em São Paulo, cidade onde ela viveu e atuou, como artista e arte educadora. No caminho trilhado pela artista interessa-nos predominantemente a atenção dispensada por ela ao dado da imanência das coisas, como valor que ultrapassa a materialidade do dia a dia para invocar o poder próprio dos objetos triviais que vem a constituir seu trabalho.

O eixo condutor de sua práxis tem lugar nos fundamentos que lhe são oferecidos pelo desenho trabalhado como linguagem entre o plano bidimensional e a matéria. Assim é que se pretende resgatar duas de suas exposições individuais realizadas nos últimos anos: "Em tudo há desenho"; Museu de Arte contemporanea MAC -Sorocaba, 2015 e "Dilatação de objetos comuns", Fábrica de Arte Marcos Amaro, Itu/São Paulo, 2019. Nelas, as camadas de presença do desenho desvelam-se para abrir o espaço necessário ao modelo de coleta praticado pela artista.

Entre a segurança dos fundamentos e a vontade do porvir, a artista convive com a amplitude expansiva do desenho contemporâneo por meio de aforismos que são parte de seu discurso coditidiano. "Em tudo há desenho" pontua a ela para apresentar seu trabalho. (Figura 1).

Deste modo é que, de artista para artista, entende-se como bastante importante para a construção das reflexões críticas sobre outros trabalhos aferidos pelo tempo de tantas décadas, incorporar refinada dose de desobediência ao sentido *lato sensu* que estabelece o investigador concentrado em suas leituras, para se alcançar a difícil postura de saber ouvir o silêncio dentro da alma indicado por Alberto Caeiro (Pessoa, 2006), como único modo possível para bem participar da construção dos territórios poéticos burilados pelo artista. Caeiro inspira a escutatória proposta pelo poeta e educador brasileiro Rubem Alves, atento às indicações do poeta português. Assim também propôs-se este principio às séries de visitas-entrevistas feitas ao ateliê de Iza Figueiredo, ao longo de 2019, enquanto preparávamos um livro sobre sua obra, cuja finalização foi dilatada pela pandemia do Coronavirus.

O desenho de Iza é refinado ouvinte. E, a partir deste principio metodológico pode ser comparado ao equivalente desempenhado pela introdução de todo bom texto: tal qual as estruturas submersas, algo vistas, algo ocultas

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Iza Figueiredo trabalhando em seu ateliê, 2021. Fonte: Joana Figueiredo
Figura 2 · Iza Figueiredo, Pedra e Desenho, 2019. Fonte: Iza Figueiredo

demonstram sua importância_ não necessariamente pela imposição e exclusividade de sua presença_ são elementos que suscitam algo além do dispositivo do afeto que nutrimos pela imagem assim construída. Na forma do designio; eles nos orientam, nos conduzem sem nos roubar as surpresas do caminho que revela as espacialidades praticadas como sua decorrência. (Figura 2).

Por meio da linha seca, aquarelada, gravada, inscrita tal como ela reconhece as coisas que habitam nosso mundo; num certo tipo de linha tramada e acompanhada por manchas, alguns relevos e formas coladas ou prensadas é que a linguagem do desenho amplia-se em variantes atmosferas e suportes dos trabalhos. Nesta produção da artista o desenho recusa-se ao princípio norteador da representação e, preterindo o sentido testemunhal, dá vazão para a sua construção como dispositivo imanente, presente em tudo, capaz de ser sutil e, desse modo, de relativizar as importâncias dos objetos que, na operação da coleta efetivada por ela desdobra-se entre a recolha e o acolhimento.

Iza Figueiredo institui uma experiência às linguagens artísticas por meio de operações demarcadas, quase sempre, do interior (da linguagem) para o exterior, de seu núcleo para as bordas, da essência para as contaminações com outros elementos visuais e espacialidades que os constituiem. O desenho que está em tudo é assim o modo de enfrentar e organizar os dias, as horas, as permanências e impermanências das coisas e das pessoas que cercam a artista.

2. Objetos, significância

Se os desenhos são os disparadores da imanência, nos objetos coletados pela artista encontramos o peso e a justeza do dado artístico aplicado à matéria que lhe garante a forma e a aparência. No processo sistemático de trabalho da artista, os objetos coletados são deslocados, desnaturalizados e recombinados a outros, de modo a instituir nos espaços de sua apresentação/exposição peças ou instalações artísticas que fundem os tempos dos achados (das coisas) e das descobertas (dos espectadores de suas propostas).

Sua atuação poética tem inicio no mundo das coisas cotidianas, mas estabelece-se, no trânsito necessário para que se removam desses objetos as camadas de insignificância aderidas a eles devido à sua reconfiguração no mundo das coisas cotidianas e só podem encontrar alguma significância quando, por fim, ordenados nas mais distintas combinações operadas pela artista, a cada evento criado, voltam a ser disponibilizados ao olhar intermediados pelos dispositivos de encontro que um projeto expositivo pode oferecer.

Nesta direção, os estudos propostos pelo filósofo e esteta espanhol Eduardo Subirats colaboram com a análise das distintas dimensões poéticas alcançadas

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

pelo objeto exposto ao tempo e burilado pelos artistas. Localizando esta operação artística no comportamento criativo experimentador das vanguardas modernas, Subirats anuncia os variantes contornos entre o frio encontro travado pelo artista, o objeto e a epifania passível de ser realizada somente quando alguns atos, como nomeia o pesquisador, são constatados: 1- ação do artista sobre um objeto; 2- encontro do objeto e um público e 3- contextualização ritualística desses atos em um ambiente social e culturalmente reconhecido. (1989, p. 107/8)

Assim, considerados estes vetores trazidos por Subirats podemos compreender que está no avizinhamento das estruturas em desuso, a face última e mais aparente da relação que estabelecemos com o artístico.

No processo de desconfiança sobre a insignificância dos objetos cotidianos coletados pela artista Iza Figueiredo é possível também tecer considerações sobre uma série de camadas de ação: camada 1 — a *desfuncionalidade ante ao propósito original* que um dia prestou sentido ao objeto antecipa sua apresentação aos seus interlocutores cotidianos. A desfuncionalidade gera, para a maioria das pessoas, seu desinteresse e a consequente invisibilidade. O artista não é a maioria dessas pessoas. Camada 2: *o gesto de escolha, a forma da coleta e a ação diminuta sobre o objeto* então disposto em outras ambiências da arte, conclama à percepção de sua significância transcendente de forma a aproximar, sedutoramente, as raízes ontológicas da arte e da história como valores culturais. Camada 3: *a nova ordenação espacial do objeto* encontrado, coletado e transposto para outro ambiente o re-conecta ao mundo a partir da perspectiva da arte e assim, imprime-lhe novos valores à busca de algum firmamento. Camada 4: *a tutela praticada pela artista* apresenta um objeto deslocado que nunca está só ou é desvelado de modo cru, maquinal. Apresenta-se, sempre, no encontro com outros objetos igualmente coletados ou construídos, mas temporalmente distintos. Na produção de Iza, este objeto coletado coaduna-se às formulações plásticas do desenho, da cerâmica, dos cadernos que geram, por fim, seu enlace com os elementos de apresentação próprios do sistema artístico: a caixa, a moldura, a estante, etc. (Figura 3 e Figura 4)

Em exposição, estes objetos invocam, pela diferença formal e pela vizinhança conceitual a capacidade reflexiva daquele que se volta sobre si mesmo à busca das garantias de seu estado paradoxal; entre o tudo e o nada, entre o real e o simbólico, entre a realização de uma experiência e a revelação de um relato pessoal. (Subirats, 1989:113)

Ensaio bastante completo sobre esta configuração formada entre objeto, desenho e memória foi apresentada na exposição "Em tudo há desenho", no MAC Sorocaba, quando a artista construiu dispositivos de exposição que levavam o

Figura 3 · Iza Figueiredo, Caixa.
Fonte: Pola Fernandez
Figura 4 · Iza Figueiredo, Estante, 2014.
Fonte: Joana Figueiredo

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

espectador a um ambiente próximo ao de um museu de curiosidades. Pelas salas do MAC, distintas séries apresentavam-se por meio de coleções que nos propunham intuir entre a longevidade daqueles materiais e objetos e a oportunidade de suas possíveis combinações elaboradas por meio da arte e pelo dispositivo bem conhecido das exposições. A disposição dos pequenos objetos coletados, apresentada junto de desenhos que traziam seus referentes diretos ou indiretos, tem em comum o desejo da artista em revelar a estrutura primordial das coisas. (Figura 5)

Deste modo, chegamos à posição dos relatos pessoais dos artistas como projetos de arte. O longo tempo que acompanha esses objetos descartados, faz com que muitos deles sequer sejam reconhecidos pelas pessoas de modo geral, nos dias de hoje. Ou sua usinagem e funções próprias são referentes a tempos e demandas já atualizadas por outras tecnologias ou sua estrutura deteriorada acaba por revelar o material originalmente empregado para aquela forma que se torna assim constatação de interesse por sua aparição entendida como encontro de si mesmo. Entende-se que a compreensão desses elementos e processos é sintoma especialmente cultivado pela acuidade da qual se vale o artista visual na contemporaneidade.

O filósofo chileno Humberto Giannini nos descreve a qualidade simbólica dos variantes tempos que cercam as pessoas e suas relações com outras pessoas ou coisas. O tempo circular da vida civil, cotidiana, doméstica, é revelador das variantes disponibilidades analisadas por ele a partir da afetividade ou da indiferença que nos ajuda a compreender o cotidiano e a alimentar a possibilidade do relato como forma de arte.

Ao analisar a formação dos territórios do simbólico no cotidiano, Giannini bem qualifica o que se passa com estes objetos esquecidos, marcados pela sorte dos encontros que a rua pode promover e que encontramos na sistemática de trabalho de Iza Figueiredo: persistem em nosso mundo, disponíveis para o outro, a fim de ser assim, para si próprios. Carregam um tipo de disponibilidade que gera um tempo essencialmente inconcluso, um tempo ontológico e eticamente solitário (Giannini, 2013:144). Sorte e infortúnio encontram-se nesses objetos que ainda precisam ser revistos, reconhecidos, recontextualizados. Como sabemos, é a arte e somente ela, por meio de seus sistemas quem reserva este lugar para o objeto.

3. Deslocamentos, espacialidades

Para a exposição "Dilatação de objetos comuns" (Fábrica de Arte Marcos Amaro — FAMA, Itu, 2019) a metodologia da coleta nos dá a chance de perceber

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Iza Figueiredo, Vista da estrutura expositiva para os objetos e desenhos apresentados na exposição "em tudo há desenho" MAC Sorocaba, 2015. Fonte: Pola Fernandez

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

como se processa o estimulo para a própria manipulação deste acervo particular de coleções de objetos em desuso que retroalimenta sua produção. (Figura 6 e Figura 7)

As visitas que a artista opera para adentrar sua coleção, continuamente em processo, estabelecem tipos de edição que são igualmente revelados pelo carater temporário dos projetos expositivos. Assim, esta equidistância no modelo de produção e exibição possibilita também que atentemos para a operação de deslocamento e desnaturalização de objetos que, recombinados a outros, instituem nos espaços de sua aparição como proposições artísticas que fundem os tempos dos achados (das coisas) e das descobertas (dos espectadores de suas propostas) pautados por um conjunto finito em número de peças, mas infinito nas suas combinatórias estéticas.

Está nesta efemeridade das combinações dentre tempos e objetos de passados e presentes a potência das instalações construídas por ela cuja materialidade, usualmente remete à fragilidade e ao opotuno. Articulados pelo teto, pelas paredes, dispostos sobre mesas e estantes, depositados em caixas de metal, além de outras formas, os elementos que constituíram as instalações apresentadas nesta exposição da FAMA, guardam ainda, nas duas salas contíguas ocupadas pela artista dentro deste espaço que é um vasto complexo cultural instalado em uma antiga fábrica textil, distante 75 kilometros da capital do Estado de São Paulo, a oportunidade de perceber como o movimento do núcleo para as bordas, do interior para o exterior que se passa entre usos, desusos e recontextualizações vem configurando a contemporaneidade artística e seus circuitos.

Em "Dilatação dos objetos comuns" Iza dá nota sobre o que se passa no contexto amplificado do projeto deste centro cultural. Como uma caixa dentro de outra, objetos, prédio, artista e cidade estabelecem um escalonamento próprio da ressemantização da arte atual.

Chama a atenção do visitante mais atento, a aderência da proposta artística de Iza instalada neste determinado espaço cultural. Reúnem-se neste projeto expositivo, o contexto e a ocasião da qual disserta Michel Certeau quando descreve as habilidades metamórficas da deusa Métis; presentes nas situações cotidianas a partir da relação da multiplicação dos efeitos pela rarefação dos meios. (Certeau, 1999:157). A partir deste autor e citação entendemos que a memória, que não se separa do tempo de sua aquisição e desafia o momento presente por meio do qual se faz novamente conhecer, executa torções entre o tempo e o espaço no qual o conjunto dos saberes possíveis são inventariados e oportunizados pelo brilho da ocasião:

Figura 6 · Iza Figueiredo, Vista de uma das salas de exposição de "Dilatação de objetos comuns" apresentada na Fabrica de Arte Marcos Amaro — FAMA, Itu, São Paulo, 2019. Fonte: Joana Figueiredo
Figura 7 · Iza Figueiredo, Vista da segunda sala de "Dilatação de objetos comuns". Fabrica de Arte Marcos Amaro — FAMA, Itu, São Paulo, 2019. Fonte: Valéria Scornaienchi

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *(...) graças à capacidade da métis para acumular experiências passadas e inventariar as possíveis, a ocasião armazena todo esse saber no menor volume possível. Concentra o máximo de saber no mínimo de tempo. Reduzida ao seu mínimo formato, num ato metamorfoseador da situação, esta enciclopédia completa se assemelha a uma pedra filosofal.* (Certeau, 1999:158)

Um dos indícios do fluxo entre a base tradicional e o movimento inovador da produção da artista Iza Figueiredo pode ser encontrado nas variações praticadas por ela entre o espaço do ateliê e as derivas pela rua, pelo mato, pela paisagem ou outras paragens que freqüenta e pratica intencionadamente, municiada pelo olhar estratégico do artista. Nestes deslocamentos é que a paisagem urbana encontra a natureza que perpassa a obra da artista com igual vitalidade. E é na natureza que Iza nos indica sua métrica para a produção.

Independentemente dos alcances de suas caminhadas e viagens, sejam elas as constantes visitas ao cerrado brasileiro ou para trilhas em áreas da fazenda da família no interior do Brasil, tanto quanto para outros países; são os quintais, os jardins e os bosques, os espaços que alimentam as coletas e determinam boa parte da espacialidade final assumida por sua obra.

O descarte do processo de renovação próprio da natureza (uma semente dispensada ao solo, um galho ou folhas secas) encontrados em vários de seus trabalhos aponta para algo além da beleza plástica derivada deste encontro. É possível dizer que a natureza oferece à artista elementos portadores das escalas buriladas por ela. Pela coleta de sementes, folhas e outras estruturas naturais que Iza manipula, em pequenas porções, tal qual destaca a artista em nossas conversações e entrevistas realizadas (2019): "nada maior que um palmo" podemos encontrar as coisas e os formatos dos trabalhos. São, industrial ou naturalmente contituídos; espécies de excertos; de pequenas ruínas recuperadas do espaço urbano, ou de substratos da natureza, em seu ciclo natural de renovação movimentados entre o ateliê, os cadernos de anotação, o jardim ou bosque e o espaço expositivo.

Deste modo também é que sua produção pode pontuar um tipo/formato para o ateliê que tudo pode salvaguardar a fim de ser manuseado poeticamente. Este espaço/tipo indica também paredes que devem possibilitar o trânsito previsto nesta contiguidade (figura 08). Se há ateliê produtivo é porque nele e ao redor dele há um enorme bosque que parece exercer outras funções práticas, simbólicas e fenomenológicas sobre o que se passa no continente transparente deste lugar de iniciação para operações artísticas.

Figura 8 · Vista do ateliê de Iza Figueiredo, localizado na cidade de Itú, São Paulo, 2019. Fonte: Pola Fernandez

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

4. Lugares para a arte, ateliê, estante, jardim, galeria

A produção de Iza Figueiredo é diária, ritualistica, sem pressa. Os trabalhos em processo tanto quanto os finalizados são arquivados tanto em mobiliário apropriado, quanto em estado de suspensão e em pleno processo nas paredes e painéis do ateliê. Assim também podem estar logo à vista nas estantes de vidro e outras prateleiras. Desse modo, os trabalhos permitem compreender tanto as suas potencialidades individuais, quanto as sincronizações neles antevistas.

O manuseio das coleções formadas por objetos encontrados (raízes, pedras, fios, extensões de arame retorcido, parafusos, etc) e objetos construídos (desenhos, gravuras, cerâmica, etc) só alcançam sua completude quando se vinculam aos elementos espaciais de sua apresentação. Sugerem assim, uma ponte possível entre a forma e a formatividade assumida pelo objeto da arte de hoje. Este objeto artístico elaborado por ela assim se permite ser recombinado, espacializado em acordo com novos encontros, espaços, aquisições, cotejados por meio de coletas. Entre o labor do manuseio e o tempo presumido de descarte e coleta, encontramos algo da construção da lembrança que ratifica a análise aqui proposta da existência de muitas camadas possíveis e praticadas pela obra desta artista.

Conclusão

Mais que apreender os fatos marcantes da geração ou oportunidades familiares que cercaram sua formação artística, as circunstâncias que parecem exercer força e energia para Iza Figueiredo estão no modo como ela vem operando sua máquina-mundo (ateliê) em busca de proposições artísticas que sejam algo além do prazer subjetivo; que possam manter o diálogo exigente entre os meios e os problemas.

Uma das célebres frases de Ortega y Gasset, há tempos instiga a artista e assim foi também balizadora deste estudo. Com a máxima que dá título a um de seus conhecidos ensaios, originalmente publicados em 1914: "Eu sou eu e minha circunstância", o autor disserta sobre a constituição dos indivíduos concebidos como um todo circunstanciado. Suas elaborações especulam sobre as maneiras pelas quais construímos a perspectiva que determina a síntese biográfica dos sujeitos conscientes de seus sortilégios e da formação_ com alguma sorte tensionada_ de um certo senso comum a partir dos lugares nos quais vivemos. Forma-se assim um sujeito co-implicado por seu entorno que, tal como discute Gasset, nem sempre foi o artista. Apesar disso, por meio do que o filósofo intitula de "almas irmãs" ou "pensamentos irmãos" (Ortega y Gasset apud Sánchez, 2010:115) os alcança, aos artistas, não necessariamente pela forma

dos acúmulos da erudição. O que torna o artista este sujeito co-implicado, por desdobramento ou por simpatia e algum conhecimento tácito, é o tratamento aplicado por eles à sua necessidade de compartilhar.

Referências

Alves, Rubem. A escutatória. [Consult. 2019-02-03] Disponível em: https://www.inf.ufpr.br/urban/2019-1_205_e_220/205e220_Ler_ver_para_complementar/RubemAlves__Escutat%C3%B3ria.pdf

Certeau, Michel (1994) "A invenção do cotidiano: 1 — Artes de fazer". Petrópolis: Vozes ed.

Figueiredo, Iza. "Em tudo há desenho" (2015) Catalogo de exposição. Sorocaba, Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba, PROAC/MACS, 16/05 a 26/06.

Giannini, Humberto (2013) "La 'reflexión' cotidiana. Hacia una arqueologia de la experiencia". Santiago: Ediciones UDP.

Ortega y Gasset, José (2019) "Meditações do Quixote". Campinas: Vide Editorial.

Pessoa, Fernando (2006) "Poemas completos de Alberto Caeiro". São Paulo: ed Hedra.

Sanchéz, Juan Éscamez (2010) "Ortega y Gasset". Trad e Org. José Gabriel Perissé. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010. SUBIRATZ, Eduardo (1993) "Vanguardas, mídia e metrópoles". São Paulo : Studio Nobel.

Subirats, Eduardo (1989). "A Cultura como espetáculo" Rio de Janeiro: Editora Nobel.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Danziger, Cartegiani e os *Poetas Vivos*: arte brasileira em tempos de necropolítica

Danziger, Cartegiani and Poetas Vivos*:Brazilian art in times of necropolitics*

TAILA SUIAN IDZI* & MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO**

*AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas. Av. Antonio Carlos, 6627, Pampulha. 31270901 — Belo Horizonte, MG — Brasil

**AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas. Av. Antonio Carlos, 6627, Pampulha. 31270901 — Belo Horizonte, MG — Brasil

Resumo: O presente artigo discute inquietações decorrentes da leitura de textos como O que é um autor?, de Michel Foucault (2001) e A morte do autor, de Roland Barthes (1970), pensados no atual cenário político e cultural brasileiro, agravado por uma pandemia global. Trazemos para esse debate trabalhos de artistas contemporâneos brasileiros que abordam temáticas como morte, vida e resistência em tempos de necropolíticas, como Leila Danziger, Andressa Cartegiani e o grupo de *slam*, *rap* e *trap Poetas Vivos*.

Palavras chave: a morte do artista / necropolítica / arte como resistência.

Abstract: *This article discusses concerns arising by texts such as What is an author?, by Michel Foucault (2001) and The death of the author, by Roland Barthes (1970) in regard to the current Brazilian political and cultural scenario, aggravated by the a global pandemic. We bring to this debate works by contemporary Brazilian artists who address the themes death, life and resistance in times of necropolitics, such as Leila Danziger, Andressa Cartegiani and the slam, rap and trap group Poetas Vivos.*

Keywords: *the death of the artist / necropolitics / art as resistance.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

Esse trabalho tem como pano de fundo as ruas de duas capitais brasileiras: Rio de Janeiro (RJ) e Porto Alegre (RS). É nelas que transitam, performam, respiram, habitam, pensam e versam os artistas do coletivo *Poetas Vivos* e a performer Andressa Cartegiani — ambos de Porto Alegre — e Leila Danziger, artista visual da cidade do Rio de Janeiro. As produções que trazemos aqui são bastante diversas entre si e compõem, nesse texto, um complexo mosaico que faz jus ao panorama cultural pluralizado de um país como o Brasil. Elas são evocadas aqui porque carregam consigo a urgência em falar sobre vida, morte e resistência em um tempo que tanto tem exposto a fragilidade humana, evidenciando também uma política nacional que é a da morte, ou *necropolítica*, como explicaremos mais adiante.

O grupo de artistas *Poetas Vivos* é formado por jovens negros da periferia de Porto Alegre, que invadem as ruas da cidade declamando poesia e praticando o que nomeiam "terrorismo lírico". Eles tematizam em seus versos a opressão, a dureza do cotidiano nas periferias, a luta diária contra o machismo e o racismo, suas histórias pessoais como poetas e como essa prática se oferece como ferramenta de luta. As ruas têm sido o palco para esses artistas desde 2018, quando o grupo começou, desenvolvendo ações performáticas que têm como raiz o *slam*: prática de declamar poesias em uma espécie de batalha. A musicalidade de suas rimas tem enveredado para a produção musical, sendo o *rap* e o *funk* os ritmos predominantes. O grupo faz, ainda, oficinas de poesia nos bairros onde vivem e atuam e já publicou um livro, *Vozes da Revolução* (2019), assinado por Agnes Cardoso, Ana Tereza Oliveira Reis, Dimitri Souza Rodrigues, Felipe de Freitas Corrêa e Natália Pagot Xavier.

É também nas ruas da cidade de Porto Alegre que a artista Andressa Cartegiani desenvolve os trabalhos *Morta sim, feia nunca* (2015-2017) e *Como matar um artista* (2017-2018), que abordaremos aqui. Nascida em Caxias do Sul (RS) em 1980, Cartegiani formou-se bacharel em artes cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Sua produção é constituída de trabalhos em performance, que se desdobram, por vezes, em obras espaciais, fotografias e vídeos. Suas produções trazem questões relacionadas ao corpo em seu embate com o meio político, social e cultural, nos lembrando que falar de corpo é sempre falar de política e das relações que se produzem a partir desse corpo.

Por fim, temáticas como vida, morte, resistência e sobrevivência surgem também em um dos principais projetos da artista Leila Danziger (Rio de Janeiro, 1962), *Diários Públicos*, que se dá a partir do apagamento de jornais impressos. Nas séries *Resistir-por-ninguém-e-nada* (2010) e *Para-ninguém-e-nada-estar*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

(2006 — 2010), a prática de apagar palavras e imagens de jornais coloca em evidência aquelas que resistem ao caráter meramente informativo da linguagem, dando a ver sentidos menos amarrados ao senso-comum da linguagem jornalística. Danziger iniciou seu trabalho na ilustração e nas artes gráficas e cursou artes plásticas no Institut d'Arts Visuels Orléans, na França, em 1989, onde começou a desenvolver projetos a partir de documentos e das histórias que eles evocam.

Ao discutir esses trabalhos nesse ensaio, nosso objetivo é mostrar pontos de resistência possíveis na arte brasileira em tempos de necropolítica.

2. A morte como estopim

Voltemos ao nosso pano de fundo: as ruas das cidades brasileiras. Enquanto, a muito custo, elas se esvaziavam, tendo em vista a necessidade de isolamento social imposta pela pandemia da Covid-19, um episódio político foi capaz de borrar os limites entre arte e vida, assemelhando-se a um episódio de telenovela e fornecendo o estopim dos questionamentos que nos trazem aqui. À época, em maio de 2020, quando os números de mortos no Brasil em razão da pandemia chegavam a 615 pessoas, a então Secretária Especial de Cultura do Ministério da Cidadania do Governo Federal Brasileiro, Regina Duarte, que também é atriz de novela, foi questionada a respeito de seu próprio silêncio diante das mortes de vários de seus colegas, artistas de grande importância nacional em razão da pandemia, como também foi questionada acerca de sua aliança com o atual presidente do Brasil, que já defendeu publicamente a ditadura militar dos anos de 1964 e 1964, além de ter minimizado, desde o início, os efeitos da atual pandemia. Em sua resposta a esses questionamentos, a secretária foi capaz de banalizar as mortes ocorridas tanto por ocasião da pandemia, quanto durante a ditadura, muitas delas envolvendo tortura, além de satirizar as perguntas a ela direcionadas:

> *Eu imaginei assim: será que eu vou ter que virar um obituário? Entendeu? A secretaria vira um obituário! Quantas pessoas a gente tá (sic) perdendo? Teve uma semana que a gente perdeu três grandes nomes! (...) Na humanidade não para de morrer, se você falar vida, do lado tem morte!* (Duarte, 2020: 15:14-19:54.).

Essas frases nos chamaram a atenção por terem sido ditas exatamente no momento em que líamos e discutíamos, no contexto acadêmico, textos como *O que é um autor?*, de Michel Foucault (2001) e *A morte do autor*, de Roland Barthes (1970). *A morte do autor* trouxe para o debate o papel do leitor enquanto agenciador dos sentidos dos textos: o autor "morre" porque, finda a obra, o sentido que ele quis lhe dar já não importa, uma vez que a leitura tem diferentes

efeitos em cada leitor. No contexto do pós-estruturalismo, em que os textos O que é um autor (1969) e A morte do autor (1970) foram escritos,eles trouxeram discussões relevantes sobre o "nascimento do leitor", nas palavras de Barthes, ao retirar o foco das questões que enfatizavam a biografia do autor, na crítica literária, que buscava nos traços biográficos o significado do texto. Ao invés disso, o pós-estruturalismo instaura uma teoria da desconstrução na análise literária, liberando uma pluralidade de sentidos do texto.

Contudo, críticas de autoras como Diana Klinger (2012) exploram o tema do desaparecimento do autor que circundam esses dois textos: à medida em que escreve, o autor desaparece, dando lugar à escrita, que é incorpórea, imaterial. Segundo ela, a morte do autor, à época de Barthes e Foucault, é uma espécie de recalque modernista do sujeito na obra, algo que não é mais possível hoje, considerando a importância cada vez maior que adquire o sujeito que produz e sua relação com a obra e, da mesma forma, seu lugar de fala.

Ao dizer isso, Klinger nos mostra que um artista não pode se isentar de tratar de questões de seu tempo: um posicionamento que vem se mostrando fundamental na contemporaneidade e que é sustentado pelos artistas que trazemos aqui. Tal posicionamento surge como contraponto a uma outra fala da ex secretária de cultura na mesma ocasião que mencionamos, quando ela afirmou, referindo-se à morte e à tortura sofridas por muitas pessoas, inclusive artistas, durante a Ditadura Militar no Brasil: "Eu acho essa coisa de esquerda e direita tão abaixo da cultura (...). Ficar cobrando coisas que aconteceram nos anos 60, 70, 80, gente, vambora, vambora pra (sic) frente!" (Duarte, 2020: 18:15-19:26)

3. Poesia como forma de vida

Dito isso, gostaríamos de defender a ideia de poesia como forma de vida, que parece pulsar nos trabalhos dos artistas aqui discutidos. Entretanto, é importante referendar, antes, a "necropolítica" presente em nosso título. Essa palavra, que tem sido cada vez mais presente nos discursos midiáticos, não aparece aqui por acaso ou de forma gratuita, ao contrário, temos a impressão de que já não é possível tropeçar nela sem apresentá-la devidamente para os mais variados públicos, uma vez que ela tem permeado tão fortemente nosso cotidiano. E com isso, queremos torná-la uma ferramenta de luta, como fazem os *Poetas Vivos*, transformando a palavra em arma. O conceito de necropolítica foi cunhado por Achile Mbembe (2016), no artigo de mesmo nome, quando esse autor percebeu que o conceito de *biopolítica,* de Michel Foucault, que fazia referência à gerência do estado sobre a vida e os corpos, não poderia dar conta também das "formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte" (Mbembe, 2016: 146), que é, propriamente, a necropolítica.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Dizendo de outro modo, a necropolítica pode ser entendida como o exercício do direito de matar, deixar viver ou expor à morte. Mbembe exemplifica, em seu texto, as mais diversas formas pelas quais um estado ou outros grupos se tornam agentes da necropolítica, que é responsável pela criação de "formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de 'mortos-vivos'" (Mbembe, 2016: 146). Ou seja: a criação de sistemas nos quais "as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, martírio e liberdade desaparecem" (Mbembe, 2016: 146), dentre os quais poderíamos citar os campos de concentração nazistas ou da *Gulag* soviética e o regime de escravidão, em que não há diferença entre um sujeito vivo ou morto.

As falas da nossa ex Secretária de Cultura apontam para uma necropolítica em curso no Brasil, diante da qual as mortes de seus artistas e cidadãos não parecem fazer diferença. Dessa forma, fica evidente que estão sendo geridas políticas de morte, nas quais se administra condições mortíferas de vida e de trabalho. Mostremos agora como, diante disso, as poéticas de artistas como Leila Danziger, Andressa Cartegiani e dos *Poetas Vivos* podem ser pensadas como formas de vida, ferramentas de resistência e de luta. É importante ressaltar que esses trabalhos aqui estudados são anteriores à pandemia que nos assola desde o ano de 2020, mas já mostram a necropolítica em curso em solo nacional, o que exige de seus artistas, na iminência da morte, uma postura engajada e atenta.

A começar pelos *Poetas Vivos*, o próprio nome do grupo nos mostra a importância de ler, disseminar e cultuar o trabalho dos artistas locais ainda em vida. Isso foi um fator bastante importante para nós, ao mencioná-los nesse Congresso, que encoraja a leitura do trabalho de um colega de profissão, primando por referências menos conhecidas. Somamos a isso a proposta do coletivo ao trazer uma poesia encarnada, isto é, tornada corpo quando declamada pelas vozes dos participantes do grupo em suas ações, uma poesia que habita as ruas e toma posição sobre as condições de vida desses artistas, negros e da periferia, muitos dos quais pertencem à primeira geração de uma família a acessar o ensino superior. Encarnada, a poesia desses artistas ultrapassa o espaço do livro publicado, por melhor que seja a qualidade expressiva de sua escrita. Agnes Cardoso, uma das escritoras de *Vozes da Revolução* e integrante da formação original do grupo, torna evidente o sentido do que é produzir uma poesia encarnada em um dos vídeos nos quais declama *Terrorismo Lírico,* uma de suas poesias: "Eu sou tão letras nesse mundo de números que linhas não podem me limitar" (Cardoso, 2019: 0:28). Por sua vez, essa frase não se limita a uma linha escrita: não quando Agnes a declama, em vídeo, desenhando linhas imaginárias com os olhos e com os movimentos do corpo (Figura 1).

Figura 1 · Agnes Cardoso. Terrorismo Lírico, 2019. Poesia falada documentada em vídeo, 2:00. Poetas Vivos. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=uoQkRiL0GbQ

Figura 2 · Leila Danziger. Para-ninguém-e-nada-estar (3). 2006 — 2010. Carimbo sobre jornais apagados e encadernados, 55 x 57 cm, 58 páginas. Fonte: https://www.leiladanziger.net/blank-4

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Em um momento em que se morre por asfixia em hospitais por falta de oxigênio, como tem sido noticiado no país (Lemos, 2021), ou nos crimes raciais em que George Floyd, nos Estados Unidos e João Alberto Silveira Freitas, em Porto Alegre (RS) foram asfixiados até a morte, por policiais no caso de Floyd, e por um policial e por um segurança do supermercado, no caso de Freitas, as declamações do grupo são marcadas por respirações, sendo elas próprias um recurso sonoro somado à poesia. Não por ausência de técnica, mas por incorporação: uma palavra que remete tanto aos rituais sagrados quanto ao corpo, à performance, ao teatro. Incorporar a respiração na declamação é fazer uma poesia incorporada e é essa a potência dessa poesia: ela é corpo e se opõe a toda ideia de morte. Por mais que se fale em morte e por mais que o grupo se dedique a publicar livros, a poesia na rua contraria toda a máxima de Barthes.... Aqui a escrita não é o desaparecimento de toda voz, mas é a sua incorporação e corporificação.

Por sua vez, a ação de Leila Danziger junto aos jornais também pode ser pensada a partir da lógica do desaparecimento da escrita, para colocar o corpo em primeiro plano. Ao apagar jornais na série *Para-ninguém-e-nada-estar* (2006 — 2010), ela coloca em evidência, nas imagens que já estavam ali, os corpos de sujeitos abandonados à própria mercê, em condições de miséria que são fruto de uma política de morte, em que vida e morte se confundem: crianças nas ruas, de pés descalços, moradores de rua, populações sem saneamento ou água encanada, entre o lixo e a pobreza, idosos e adultos em hospitais sem leito ou sem equipamentos, deitados no chão ou à espera da morte. O apagamento, pela artista, das informações que amarrariam esses corpos às relações óbvias e burocráticas ditadas pelos jornais expõe a pele desses sujeitos e a fragilidade da vida humana, mostrando, mais do que tudo, a sua delicadeza (Figura 2).

Já em *Resistir-por-ninguém-e-nada* (2010), o que se evidencia são as condições de desastre. As fotografias selecionadas pela artista nas páginas dos jornais são tomadas pelas águas e as pessoas retratadas tentam delas se desvencilhar: um menino agarrando-se ao cavalo, uma mulher com água batendo no peito, um sujeito que sobe em um ônibus semi-submerso (Figura 3). O título do trabalho remete a um sentimento de total desesperança, como o que é descrito por Fábio Luís Ferreira Nóbrega Franco, psicanalista e doutor em filosofia, para explicar o "efeito de melancolização geral da população" (Franco, 2019: 10:10) gerida pela necropolítica:

> *Certos setores em cujos mortos não podem ser chorados, certos setores cujos mortos desaparecem, certos setores cujas mortes não tomam nenhuma proporção da sociedade (...) podem se identificar com uma posição melancólica (...) de quem já não tem mais nada a fazer contra esse poder, uma posição de quem perdeu algo que não sabe o que*

Figura 3 · Leila Danziger. Resistir-por-ninguém-e-nada, 2010. Carimbo sobre jornal apagado, barra e pregadores de alumínio. 54 x 32 cm (cada página); 5cm x 150 cm (barra de alumínio). Fonte: https://www.leiladanziger.net/blank-4

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *perdeu, que não pode simbolizar o que perdeu, que não pode dizer nada sobre o que perdeu e que resta a ela se identificar com essa perda e portanto se converter em uma forma de subjetividade passiva e silenciosa*. (Franco, 2019: 10:14).

Por último, Andressa Cartegiani tematiza em suas performances as relações entre o corpo feminino e a cidade ou entre o corpo da mulher artista e a cidade. Ironicamente, um de seus trabalhos muito tem a ver com o descaso de nosso governo com seus artistas no primeiro semestre do ano de 2020, com a ausência de políticas públicas para que aqueles artistas sem carteira assinada e sem vínculos empregatícios formais que perdiam suas formas de obtenção de renda ao terem espaços como os teatros, casas de shows, galerias e museus e até mesmo as ruas fechados para apresentações públicas. Esse trabalho se chama *Como matar um artista* (2017-2018) e consiste na ação de escrever a palavra "artista" no pavimento urbano, em meio ao tráfego, deixando que as rodas dos veículos apaguem a mesma palavra (Figura 4).

Um apagamento menos literal também ganha corpo em *Morta sim, feia nunca* (2015-2017). Nessa ação, Cartegiani se deita em frente a templos de várias religiões na cidade de Porto Alegre, tendo seu corpo coberto por um pedaço de tecido de paetês vermelhos, em alusão às cenas comumente fotografadas pela perícia policial (Figura 5). O trabalho foi pensado pela artista principalmente após a recente aprovação do projeto de lei n. 5.069/2013 na Câmara de Deputados, que criava uma série de empecilhos para o direito constitucional das mulheres vítimas de violência sexual realizarem aborto na rede pública de saúde. A crítica se estendia às pressões dos grupos religiosos sobre o presidente da câmara à época, Eduardo Cunha, e sua complacência com relação a essas pressões, mais do que com a vida de grupos minoritários como as mulheres e pessoas LGBT+.

Infelizmente, *Morta sim, feia nunca* tornou-se ainda mais real e atual no contexto da pandemia, em que muitas mulheres estiveram em situação de confinamento com companheiros violentos, agravando os quadros de violência já sofrida. Como aponta o Anuário Brasileiro de Segurança Pública (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2020), os números de feminicídios durante o primeiro semestre de 2020 chegaram a 648 vítimas, totalizando um aumento de 1,9% em relação ao mesmo período de 2019.

Conclusão

Contrariando a ideia de uma obra que apaga toda a voz do autor, estendida para o artista em um sentido mais amplo, os trabalhos aqui mencionados destacam a presença do corpo e da voz do artista enquanto sujeito político, atuante em seu

Figura 4 · Andressa Cantergiani.Como matar um artista. Vídeo, 8:12. Fonte: https://www.andressacantergiani.art.br/como-matar-um-artista

Figura 5 · Andressa Cantergiani. Morta Sim, feia Nunca!, 2017. Série fotográfica, 60 x 80 cm. Fonte: https://www.andressacantergiani.art.br/morta-sim-feia-nunca

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

meio. Com isso, também mostram que a presença não é um mérito reservado à arte da performance — já que os trabalhos de Andressa Cartegiani e dos *Poetas Vivos* escapa para outros meios, assim como o de Leila Danziger, que é executado nas páginas dos jornais — em estratégias de luta e de resistência contra a política da morte. Ao reverberarem no cenário político e cultural brasileiro, essas práticas escoam das páginas dos jornais, dos livros e das fotografias para respingar na vida, abrindo nossos olhos e nos alertando, como faz o coletivo de poetas, em suas apresentações: "Fiquem vivos!"

Agradecimentos
As autoras agradecem ao apoio do Proex/Capes.

Referências

Barthes, Roland (1970) "A morte do Autor." In: BARTHES, Roland. O Rumor da Língua, Edições 70. Lisboa.

Cardoso, Agnes. (2019) "Terrorismo Lírico." Poesia falada documentada pelo canal A esquerda no dia 11/04/2019 no Rio de Janeiro. *Poetas Vivos*. [Consult. 2021-02-14]. Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=uoQkRiL0GbQ

Duarte, Regina (2019) "Exclusivo: Regina Duarte minimiza ditadura e interrompe entrevista à CNN." [2019.05.07] CNN Brasil. Entrevistador: Daniel Adjuto. Apresentadores: Reinaldo Gottino e Daniela Lima. [Consult. 2021-02-14] Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=v9gLHrP7RNw

Franco, Fábio Luís Ferreira Nóbrega (2019) Fábio Luís Ferreira Nóbrega Franco: Entrevista. "Necropolítica: entenda o que é a política da morte." Entrevistadora: Talita Galli [2019-10-08] REDE TVT [Consult. 2021-02-14] Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=w5Ebmemh2Nk

Fórum Brasileiro de segurança pública — FBSP (2020) "Anuário brasileiro de segurança pública". São Paulo. ISSN 1983-7364, Ano 14. [Consult. 2021-02-14] Disponível em URL: https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/10/anuario-14-2020-v1-interativo.pdf

Foucault, Michel (2001) "O que é um autor?" In: Foucault, Michel. Ditos e Escritos: Estética — literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária.

Klinger, Diana (2012) "Escritas de si, escritas do outro: O retorno do autor e a virada etnográfica." 2ª Edição. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Lemos, Vinícius. (2021) 'Minha sogra não faleceu de covid-19, ela morreu por falta de ar': o desabafo de mulher diante da tragédia da falta de oxigênio em Manaus. [2021-01-15] São Paulo: BBC News. [Consult. 2021-02-14] Disponível em URL: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55681764

Mbembe, Achille. (2016) "Necropolítica." Arte & Ensaios: revista do ppgav/eba/ufrj, n. 32, dezembro.

Notas biográficas

TAILA SUIAN IDZI é artista visual, pesquisadora e professora de Artes na Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura de Porto Alegre. Doutoranda em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa Artes Plásticas, Visuais e Interartes, sob orientação da Professora Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso, Mestra em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS (2014-2016), na linha de pesquisa Ética, Alteridade e Linguagem na Educação, Bacharela e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014 e 2012, respectivamente). É membro do grupo de pesquisa CALIGRAFIAS E ESCRITURAS: Diálogo e intertexto no processo escritural na arte contemporânea. As suas principais linhas de investigação são a criação de relações consigo pelos sujeitos em contato com a arte como forma de vida e de resistência, percorrendo os elos entre arte e vida, palavra e imagem, o si mesmo e o outro, a partir de meios como a gravura em metal, a serigrafia, a cerâmica, a fotografia e o vídeo.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8439-219X
Email: taila.idzi@gmail.com
Morada: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas. Av. Antonio Carlos, 6627, Pampulha. 31270901 — Belo Horizonte, MG — Brasil

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO é artista visual, pesquisadora e professoraTitular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo PrattInstitute, New York, EUA (1984), Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (1978).Realizou Pós-doutorado na Indiana University, Bloomington, EUA (2009), Coordena o grupo de pesquisa CALIGRAFIAS E ESCRITURAS e o LITHOLABOR — Laboratório/Atelier de Litografia da EBA/UFMG. As suas principais linhas de investigação são as relações entre as artes, focalizando a arte impressa e a imagem múltipla, principalmente o livro de artista e o campo ampliado da gravura 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.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2851-9392
Email: cacau_freitas@yahoo.com.br
Morada: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas.Av. Antonio Carlos, 6627, Pampulha. 31270901 — Belo Horizonte, MG — Brasil

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Artistas-colecionadores: Cildo Meireles e Rosângela Rennó

Artists-collectors: Cildo Meireles and Rosângela Rennó

TATIANA DA COSTA MARTINS

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Departamento de História e Teoria da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte Visuais, Avenida Pedro Calmon, 550, CEP: 21941-901, Cidade Universitária, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O tema circunscreve aspectos das práticas artísticas no Contemporâneo, conforme Giorgio Agamben. A especificidade de algumas práticas produz dinâmica entre trabalho e coleção. Interessa-nos abordar dois trabalhos de artistas brasileiros — Desvio para o Vermelho — Cildo Meireles e Menos Valia [Leilão] — Rosangela Rennó para compreender o papel do artista para além da formulação do trabalho em si, pensando-o como artista-colecionador. A metodologia e o quadro teórico apoiam-se no conceito artista-etc de Ricardo Basbaum e nas reflexões de Walter Benjamin sobre coleção de modo a oferecer novas chaves de leitura para os trabalhos.

Palavras chave: práticas artísticas / artista-colecionador / Cildo Meireles / Rosângela Rennó.

Abstract: *The theme circumscribes aspects of artistic practices in the Contemporary according to Giorgio Agamben. The specificity of some practices produces dynamics between work and collection. We are interested in addressing two works by Brazilian artists — Desvio para o Vermelho — Cildo Meireles and Menos Valia [Leilão] — Rosangela Rennó to understand the role of the artist beyond the formulation of the work itself thinking of him as an artist-collector. The methodology and the theoretical framework are based on Ricardo Basbaum's artist-etc concept and Walter Benjamin's reflections on collection in order to offer new reading keys for the works.*

Keywords: *artistic practices / artist-collector / Cildo Meireles / Rosângela Rennó.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Palavras Preliminares

O artigo tematiza a relação entre poética e coleção e procura, a partir da generalidade dos termos, recortá-los para a dimensão das práticas artísticas no Contemporâneo. Nossa abordagem de prática artística apoia-se em dois trabalhos de artistas contemporâneos brasileiros que acionam metodologia e reflexão teórica porque tratamos do conceito artista-colecionador.

Os artistas que ativam o conceito artista-colecionador tal como proposto no artigo são Cildo Meireles, carioca nascido em 1948, e Rosângela Rennó, mineira nascida em 1962. Em sentido cronológico, ambos os artistas pertencem a gerações distintas com contribuições à historicidade da arte brasileira específicas a seus momentos. Contudo, tratamos do Contemporâneo como categoria intempestiva conforme pensamento filosófico de Giorgio Agamben. Em vertigem intempestiva, Agamben traz a leitura das Considerações Intempestivas de Friedrich Nietzsche (1874) afim à passagem de Roland Barthes proferida no *Collège de France*: "O contemporâneo é o intempestivo" (BARTHES, apud AGAMBEN, 2009: 58), o autor nos coloca frente à nossa contemporaneidade, porém dissociados do tempo — entidade formal e de mensuração das experiências não contemporâneas.

O presente, medida cronológica, estaria posto longíquamente da contemporaneidade. Em ato, o presente revela-se inabordável, conduzindo-nos a situações contemporâneas. Assim, o presente é inatual e seu horizonte — da ruptura das cronologias — aproxima-se da poesia. Aqui, deste ponto portanto, estamos postos na ficcionalidade. E, talvez, assim se comporte a coleção de artista ou, melhor expresso, o artista-colecionador em semelhança deslocada ao conceito artista-etc do artista paulista Ricardo Basbaum.

2. Artista-colecionador: prática no contemporâneo

As práticas artísticas no contemporâneo não estão fixas a postulados formais ou cronológicos. Elas marcam sua presença por aderência a situações, conceitos — com ou sem fundamentos, materialidades, espacialidades, urbanidades, e assim, sub-repticiamente ou não, estão aí em tudo, imiscuídas no mundo, em setores da vida. Se as práticas artísticas revelam-se por aderência, cabe-nos compreender os modos a partir dos quais elas ativam suas estratégias de apresentação e visualidade, reportadas aos traços ficcionais. Pensamos, primeiramente, na indissociabilidade entre as práticas artísticas e os sistemas de arte. Considerando esta característica, destacamos a Instituição, termo que açambarca os pontos e modos de exposição dos trabalhos artísticos. Assim, as práticas artísticas não prescindem da dinâmica de circulação e de visibilidade. No

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

contemporâneo, a indistinção entre concepção/elaboração e os vetores institucionais marcam, por assim dizer, as práticas contemporâneas. O artista brasileiro e pensador da arte Ricardo Basbaum cria o conceito/modo de expressão artista-etc. Convém acentuar a horizontalidade do complemento etc [*et Cetera*], consubstanciado à prática artística porque recoloca o papel do artista como vetor/eixo das relações sistêmicas que orientam o artístico. Na apresentação do livro Manual do artista-etc, Basbaum explicita seu conceito:

> *Não seria correto que este livro fosse algo prescritivo, como promete um manual comum: ao agregar — etc. ao título, o que se quer é apontar horizontes de variação, onde aquele que se deixa tomar pelas atividades do campo da arte o faz apontando para diversos caminhos, direções múltiplas (além mesmo do detalhamento das próprias linhas de escolha). Um artista pode ser muitos, de vários modos e maneiras, mas somente se assim se quer ou requer; ao mesmo tempo, esse local de práticas (tão antigo ou na iminência de ser ainda desbravado?) parece se enfraquecer a cada dia, sob tantas requisições de aqui e acolá, na roda dos interesses: daí ser necessário muitas vezes adjetivá-lo, para ganhar contundência no dia a dia dos embates, sob negociação permanente. Claro, para melhor escapar da captura sumária por limites predefinidos e/ou estabelecidos; e também para substantivar ações e modos de fazer* (Basbaum, 2013:22, grifo nosso).

Definição adequada que substancia a horizontalidade do Contemporâneo em varidades, eixos e vetores, dando-nos para nosso *et cetera*, a formulação artista-colecionador. Cabe ainda destacar a necessidade de adjetivação do substantivo artista que talvez incida na qualidade ativa da ficção — ou seja, a abertura semântica e experiência das coisas do mundo. O artista já trabalhara a forma/ideia Livro — produzindo objeto conhecimento Livro de Artista; o artista encontrara um modo irônico ou tautológico de lidar com o Museu — sob alcunha de Museu de Artista. Então, sob qual registro o artista-etc tornar-se-á artista-colecionador?

Substituindo o *et cetera* por colecionador, o artista assume a potencia criadora da formação de conjuntos. Para compor a conjunção/disjunção (*-etc*), apresentamos algumas notas benjaminianas sobre o colecionar.

As coleções estabelecem relação intrínseca e, de certa forma, personificada entre seus objetos. Tal afinidade permite a identificação de características similares e adequadas ao juízo/gosto do colecionador. Constatamos no conjunto de objetos a ser especificado como coleção um propósito inicial relacionado à vocação ou desejo do colecionador. Para esclarecer esta intenção, Walter Benjamin alinha a construção da coleção à disposição do sujeito, sempre desejante de completude: "É uma grandiosa tentativa de superar o caráter irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado

especialmente para este fim: a coleção" (2018:165). A coleção requer um sujeito-colecionador e se constitui pela vontade de pertencimento à história, à vida. Indicando acepção privada, Benjamin revela a inclusão do sujeito (objeto da filosofia) em seus modos produtivos e acumulativos, expressos na materialidade e dados no processo histórico. O vórtice do processo colecionista consiste em "que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante" (BENJAMIN, 2018: 166). A familiaridade entre os objetos da coleção coloca-os distantes dos sistemas econômicos estruturados por sua feição útil, consubstanciando-os de qualidade única e valorados por se colecionáveis.

O ato de colecionar e compreender seu sentido e sua relevância encontra-se expresso nas Passagens de Benjamin: "Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado" (2018:166). Tal referência permite a abordagem que transborda os limites do mercado e das instituições museológicas. O colecionismo possui densidade poética quando posto frente ao ficcional, por assim dizer. Para tanto, os trabalhos de Cildo Meireles, Desvio para o Vermelho (1967-1984), e de Rosangêla Rennó, Menos Valia — leilão (2010), proporcionam, a nosso ver, essa chave de leitura: o artista-colecionador.

3. Os trabalhos/as coleções

Cildo Meireles e Rosangela Rennó, em Desvio para o Vermelho e Menos Valia [leilão] respectivamente, concentram-se em recolher objetos e assumir a disposição do conjunto colecionável. Convém alertar para os diversos sentidos que os trabalhos possuem a começar pelo contexto histórico de cada produção, porém suas inscrições diversas não excluem o registro pretendido no artigo. Tratam-se de trabalhos cujas matrizes dependem da vocação colecionista dos artistas. Ambos os trabalhos apresentam-se formalmente como instalações. O Desvio para o vermelho possui 3 ambientes — Impregnação, Entorno e Desvio. Nossa atenção foca apenas para a compreensão do espaço Impregnação. Da descrição: "Impregnação. Um ambiente doméstico forma-se numa sala em que todos os objetos são vermelhos, como se fossem vistos através de um filtro" (Cameron, 1999: 59). O ambiente doméstico possui objetos utilitários e obras de artes. E a segunda categoria coloca-se em destaque para nossa reflexão, pois permite que o artista simule o ato de colecionar. A descrição fenomenológica de Dan Cameron do ambiente Impregnação acerta alguns parâmetros do espectro temático das coleções:

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *Ainda mais essencialmente perturbadora que a sala como um todo é a acumulação de pinturas vermelhas, que parecem sustentar uma promessa inicial de transcendência artística, mas que resultam ser mais um produto de seu meio ambiente, como mobiliário ou os objetos. As pinturas foram reunidas ou encomendadas pelo artista, e de certo modo podemos afirmar que representam uma amostragem do grupo de colegas de Meireles (Cameron, 1999:84).*

Cumprindo o papel de colecionador- especialmente no sentido impresso por Walter Benjamin da existência do mundo nos objetos reunidos e o traço histórico tomado pelo sujeito — Cildo Meireles, afirma o papel de sua geração (a versão original do trabalho reuniu Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Arthur Barrio, entre outros pares) na formulação de um estrado histórico para a produção artística brasileira. É certo que, como uma coleção, Desvio para o Vermelho se mantém aberta. O agrupamento de objetos é sempre incompleto. Montada no Instituto Inhotim (Minas Gerais — Brasil) desde 2006, a instalação agrega obras de outros artistas ao conjunto: Niura Bellavinha, Pedro Motta, Claudio Paiva, Dora Longo Bahia, Joaquim Terneiro, por exemplo, e mantém a tessitura de objetos planificados e indistintos no ambiente saturado de vermelho. Da constatação, o conjunto colecionado possui unidade na cor e na atualidade da montagem.

A preocupação do Cildo Meireles com agrupamento de objetos incidia sobre o desejo e reificação dos modos de vida e experiência da classe média, como é referido por Cameron (1999: 59). O Leilão de Rosângela Rennó aciona registro semelhante. Em Menos Valia [Leilão], o valor negativo do objeto está em jogo. Da descrição do trabalho por Moacir dos Anjos:

> *Constitui na realização de um leilão de 73 trabalhos de sua autoria, os quais permaneceram disponíveis, por mais de dois meses, à apreciação de interessados em visista à mostra coletiva [29ª Bienal de São Paulo], antes de serem finalmente postos à venda, poucos dias antes do fim da exposição, Cada um desses artefatos teve origem em imagens analógicas e nos muitos objetos utilizados para produzi-las ou expô-las, incluindo máquinas fotográficas, filmadoras, molduras, estetoscópios, álbuns e projetores, todos adquiridos em lojas de coisas antigas, mercados e feiras* (Dos Anjos, 2012: 35)

Os 73 trabalhos foram catalogados em Livro, reunidos sob égide de coleção e expostos de acordo com a lógica de Leilão, com placa explicativa indicando a procedência. O conjunto de objetos nomeados pela negatividade valorativa da obsolescência convoca a potência poética pelo traço unívoco pertencente à coleção. A ação da artista resignifica o *pathos* da sobrevivência e do pertencimento ao intempestivo. Antes da dispersão do conjunto, o trabalho atua como evocação mnemônica e imagem. Depois, passa a ser dissecado em arquivo: outra dimensão poética.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Cildo Meireles, Desvio para o vermelho I: Impregnação, materiais diversos, 1967-84, foto: Pedro Motta. Fonte: inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/desvio-para-o-vermelho-i-impregnacao-ii-entorno-iii-desvio-2/
Figura 2 · Rosângela Rennó, Menos Valia [leilão]:Vista parcial da instalação na 29ª Bienal de São Paulo. Foto: Eduardo Fraipont. Fonte: http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/30/1

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Convém acrescentar à lógica da coleção uma definição corrente e usual do filósofo Krysztof Pomian: "todo conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetido a uma proteção especial em um lugar fechado, mantido com este propósito, e exposto ao olhar" (Pomian, 1987:23). O vetor que orienta nossa reflexão reside em: "exposto ao olhar". Se a coleção comporta e se expressa na posse e deslocamento de objetos, podemos afirmar que se trata de elaboração do sujeito colecionador implicado na produção de um conjunto material preferencialmente. A pergunta posta por Pomian: "Definiu-se a coleção como um conjunto de objetos expostos ao olhar. Mas, ao olhar de quem?" (POMIAN, 1984: 63) reverbera ativamente na prática do artista-colecionador da qual sobressai o duplo olhar. O agente que seleciona o objeto por quaisquer disposições próprias e o olhar que é oferecido pelo conjunto organizado como trabalho artístico. Reverberação múltipla e intempestiva.

Conclusão

Desvio para o vermelho e Menos Valia [leilão], em análise comparativa, revelaram, especialmente, a potência do artista-colecionador como modalidade prática e poética. De modo sucinto, expressamos fundamentos acerca das adjetivações múltiplas para o artista ativadas por disposições subjetivas. Assim, abordamos modos de produzir temporalidades a partir da qualidade intempestiva do Contemporâneo e da transversalidade da coleção.

Tratamos, pois, de reunir saberes das Artes Visuais, Filosofia e História para pavimentar caminhos a reflexões por vir. O conhecimento produzido na comparação e análise dos 2 trabalhos permitiu vincular obras cronologicamente distintos — em sentido geracional — atravessados por aspectos residuais, mas que formaram *corpus* interpretativo ou chave de leitura, a saber, a poética do artista-colecionador. O traço ficcional na simulação de sistemas de objetos, notadamente, a coleção, fez reverberar o olhar do artista no desejo do olhar.

Agradecimentos
A autora agradece ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Agamben, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Rio de Janeiro: Autêntica. ISBN *978-85-7897-005-5*

Basbaum, Ricardo (2013). *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. ISBN 978-85-7920-104-2

Benjamin, Walter (2018) *Passagens*. vol 1. Belo Horizonte: UFMG. ISBN 978-8542302226.

Cameron, Dan. 'Em foco' In: Herkenhoff, Paulo & Mosquera, Gerardo & Cameron, Dan (1999). *Cildo Meireles*, São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-86374-32-6

Dos Anjos, Moacir. 'De lixo e poesia' In: Rennó, Rosângela (2012). *Menos Valia [leilão]*: Rosângela Rennó, São Paulo: Cosac Naify. ISBN 978-8540502543.

Inhotim. *Desvio para o vermelho*. Acesso em: 30 dez. 2020. Disponível em: <Inhotim.org.br>

Pomian, Krysztof. 'Coleção'. In: LeGoff, Jacques (1984). *Memória e História*. Lisboa: Einaudi. ISBN 978-97-2441-027-2.

Renno, Rosangela *Menos Valia* [leilão]. Acesso em: 30 dez. 2020. Disponível em: http://www.rosangelarenno.com.br/

Nota biográfica

Tatiana da Costa Martins é museóloga e professora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutorado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, coordena o grupo Grupo de Pesquisa Cnpq-Artes Visuais — moderna e contemporânea — e suas expressões na Museologia/Museu, na Coleção, na Expografia e no Patrimônio. As suas principais linhas de investigação são a Arte Contemporânea, Historiografia da Arte, Coleções, Museus e Exposições.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9891-7313
Email: tatianacm@eba.ufrj.br
Morada: Escola de Belas Artes, Departamento de História e Teoria da Arte, Avenida Pedro Calmon, 550, CEP: 21941-901, Cidade Universitária, Rio de Janeiro, Brasil

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A Pintura transparente de João Aquino Antunes

João Aquino Antunes transparent painting

TERESA ALMEIDA

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes, VICARTE, IADS

Resumo: Este artigo visa apresentar o artista João Aquino Antunes, antigo professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e o seu percurso artístico na arte do vitral. Descendente de uma família de vitralistas possuiu uma oficina de vitral com mais de 100 anos. São apresentadas obras onde a arte do vitral se assume como uma Pintura transparente autónoma, não necessitando de estar limitada ao espaço confinado pela imposição arquitetónica.

Palavras chave: vitral / pintura com grisalhas / luz / cor.

Abstract: *This article aims to present the artist João Aquino Antunes, former professor at Fine Art Faculty, Porto University and his artistic career on stained glass art. Descended from a stained glass family, he owned a stained glass workshop with more than 100 years. It will be presented works where the art of stained glass is assumed as an autonomous transparent painting, not needing to be limited to the space confined by architectural imposition.*

Keywords: *stained glass / grisaille painting / light /colour.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

O artista João Aquino Antunes (1939) antigo professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto é conhecido pelo seu vasto trabalho de vitral, (e também em mosaico), que o artista intitula de Arte Monumental. Este artista acredita que esta é a pintura mais adequada ao interesse comum das populações, no sentido em que estabelece uma função objetiva e imediata. (Almeida, 2011)

João Aquino Antunes é o artista português da atualidade que mais obra apresenta em vidro. Possui uma vasta produção artística na área do vitral, nitidamente a mais volumosa existente em Portugal, atribuída a uma única pessoa, enaltecendo o vitral não só em território nacional, mas também além fronteiras. Das inúmeras obras concretizadas, o artista menciona algumas como, Igreja do Caxito em Angola (1960), Igreja de Porriño em Espanha (1986), Igreja de St. Patrick em New York, EUA, (1971) residências nos estados de Conneticut (2000) e Massachusetts (1969).

Proveniente de uma família de vitralistas, João Aquino Antunes possuiu uma oficina que foi fundada, na cidade do Porto, pelo seu avô Plácido António Antunes (1886 — 1950) em 1906. É a partir desta data que se inicia uma atividade de parceria com o pintor António Carneiro, e se desenvolvem inúmeros trabalhos de vitral de valor artístico contemporâneo que se encontram espalhados pelo mundo. (Almeida, 2011) O seu filho João Baptista Antunes (1914 — 1994), fica encarregue da oficina após a sua morte (Vitorino, 2008) e em seguida o neto de Plácido Antunes, Aquino Antunes, herda toda esta tradição de saberes começando a trabalhar nesta arte desde muito cedo.

Em 1969 realiza para a capela do Colégio das Escravas do Sagrado Coração de Jesus no Porto, um vitral de conceção abstrata, onde a calha de chumbo e as chapas de vidro colorido, são substituídos por blocos de vidro e cimento no caixilho, técnica que é conhecida como *dalle de verre*. Considera-se que estes vitrais foram os primeiros vitrais abstratos realizados para um templo católico em Portugal. Nos vidros azuis conseguimos imaginar o vulto de uma figura. A luz produzida por este vitral estende-se pelo interior do edifício proporcionando uma atmosfera mística e idílica, uma sensação de calma e bem-estar, como uma luz apaziguadora que cai sobre as almas dos crentes que se encontram no seu lugar de fé. (Almeida, 2011) Ao longo da sua carreira artística o artista foca a sua expressão nesta arte monumental, em edifícios de arte sacra, (aqui a arte é espiritual, onde o instinto e a sensação estão integrados na obra), e também em imóveis governamentais e residências privadas.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. O vitral como arte autónoma

O vitral surge como uma forte relação com a arquitetura, uma tecnologia de pintura, particularmente adaptada ao espaço sagrado. Henri Focillon refere "a pintura sobre vidro, esse fresco translúcido, a criação mais extraordinária da arte da Idade Media" (Focillon, 1980: 278). João Aquino Antunes menciona que o vitral atravessa agora um grande período de esplendor, que ultrapassa o notável período da Idade Média. (Almeida 2011) Na verdade, assistimos a um crescimento de artistas contemporâneos portugueses que começam a realizar vitrais para espaços sagrados no século passado (Almeida 2019), entre outros, Almada Negreiros, Júlio Pomar, Arlindo Rocha, Vieira da Silva, José Rodrigues, Sá Nogueira, Domingos Pinho, Júlio Resende, Francisco Laranjo. No entanto a arte do vitral não necessita obrigatoriamente de se confinar ao jugo arquitetónico, pode existir separadamente deste, sendo exibido como obra de arte assumida e personalizada. (Almeida, 2019)

Josef Albers (1888-1976) explorou o vidro na Bauhaus, primeiro enquanto estudante e depois como mestre nas suas conceções artísticas, e em 1921 realiza trabalhos como *Figure* e *Rheinische Legende. Park* e 1924 consiste por serem uma obra com pequenos pedaços de vidros coloridos reagrupados em grupos de cor que depois reorganizou numa trama unida pela calha do chumbo. A cor assume aqui uma energia espiritual. (Morris, 1994) O seu interesse por este material intensifica com a realização destas obras e começa em seguida a realizar painéis que intitula e "*glass pictures*" que poderiam ser colocados numa parede (Neiwander; Swash, 2005), como uma tela pictórica.

Esta atitude de atribuir ao vitral uma independência, caraterizando-se numa arte 'per si' e é hoje em dia explorada por vários artistas. Judith Schaechter (1961) é uma artista Norte Americana que escolheu a técnica do vitral para a sua realização artística, utilizando a técnica tradicional que se mantém desde vários séculos. Com uma temática figurativa que se carateriza de uma certa melancolia, a artista procura transformar o infeliz no belo (Schaechter, n/a) através de um processo meticuloso ela transporta para o vidro plaqué os seus temas (Neiwander; Swash, 2005) onde em seguida desenha com o processo de gravação e realiza as suas pinturas. Judith aprecia a lentidão do método, e o resultado que advém do processo.

João Aquino Antunes, para além do vasto trabalho de vitral em espaço arquitetónico como já foi constatado, possuiu também obra onde o vitral é uma peça artística autónoma funcionando como uma pintura com luz, nomeadamente na obra *Vénus ameaçada* de 1981 (Figura 1), vitral que representou Portugal na 2ª exposição de vitral no centro internacional de Vitral (CIV) Paris. Um trabalho

Figura 1 · *Vénus Ameaçada*, 1981
Fonte: autora

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

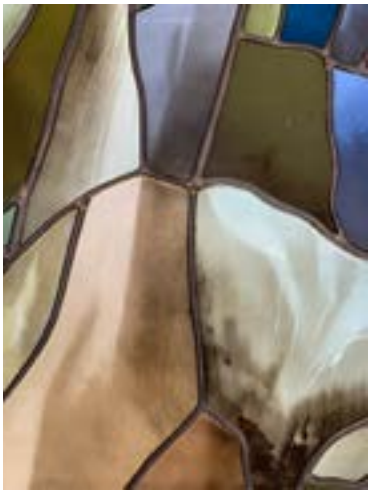


Figura 2 · *Vénus Ameaçada* (detalhe), 1981. Fonte: autora
Figura 3 · *Vilarinho da Furna*, 1981. Fonte: autora
Figura 4 · *Vilarinho da Furna* (detalhe), 1981. Fonte: autora

de 210x91cm onde a pintura em grisalhas assume uma expressividade notória. Quando pintamos numa superfície vítrea utilizam-se grisalhas e/ou esmaltes que necessitam de serem colocadas numa mufla para que que estes vitrifiquem na superfície do vidro, tornando assim o vitral numa pintura cinética (Almeida, 2019). Neste trabalho predomina o movimento vertical das formas, que descendo, avançam e quase irrompem do plano. Formas orgânicas estão divididas num cromatismo onde o verde e azuis predominam no fundo. Com uma obliquidade dextra existente, as configurações vão-se formando, destacando-se do fundo. João Aquino Antunes pinta numa mesa de luz, utilizando uma grisalha castanha a pincelada é rápida e vigorosa proporcionando profundida à pintura realizada (Figura 2).

Vilarinho da Furna (Figura 3), do mesmo ano com 126x84cm é outro exemplo. Esta obra participou na IV Bienal de Vila Nova de Cerveira. Numa composição abstrata procura refletir sobre a aldeia que se encontra submersa desde 1971 quando da construção da barragem. Na parte inferior, formas sobrepostas numa horizontalidade esmagada pelo peso das águas, traduzidas nos azuis desmaiados e que descaem das alturas. Uma diagonal rasga a composição, montanha, o sítio. A aldeia está presente numa reminiscência que ainda hoje perdura. Pequenas formas horizontais com uma pintura acentuada em grisalha castanha (Figura 4). Uma alusão aos sulcos, as pequenas leiras separadas por muros empedrados, uma visão tão características da paisagem minhota. O Gerês tem para o artista um carinho especial, é o seu local de refúgio, de meditação com a natureza na fuga do dia-a-dia da cidade.

3. A Prova

Na década de 80 João Aquino Antunes entra em contacto com a escola alemã e com as obras de artistas como: Georg Meistermann (1911-1990), Johannes Schreiter, (1930) Ludwig Schaffrath (1924-2011), Joachim Klos (1931-2007). Na escola alemã os conceitos de vitral foram totalmente reinventados através da cor do vidro e do chumbo que funcionava na composição como linha (Porcelli, 1998), mais do que meramente unificador das várias cores dos diferentes vidros. Estes artistas conceberam trabalhos inovadores, dinâmicos e espontâneos (Moor, 1997), onde os movimentos da composição são acentuados pelos desenhos realizados através das linhas do chumbo. Ludwig Schaffrath nos trabalhos que desenvolveu ficou conhecido por colocar em primeiro plano a linha do chumbo e em segundo o vidro (Roenn,.in Urbanglass). O chumbo assume nos trabalhos realizados por estes artistas um fator predominante na composição, "já não é o elemento unificador entre os vários vidros, que delimita a cor,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Esboceto da Paisagem, 1988. Fonte: autora
Figura 6 · Cartão da Paisagem, 1988. Fonte: autora

é sim, um elemento estruturante na composição da obra, é linha, é desenho". (Almeida, 354, 2019) Este fascínio pelos mestres da Alemanha está também expresso nas obras do artista João Aquino Antunes, e em especial na grande composição, *Paisagem*, de 1988, um vitral com luz artificial que constituiu a prova para a obtenção de título de Professor Agregado do 5º grupo conferido pela Escola Superior de Belas Artes da Universidade do Porto. A prova de agregação era um processo de grande exigência. Primeiramente seria selecionado um tema para a realização do esboceto. O júri tinha cinco temas que neste caso foram, a cidade, interior, mensagem, terra e paisagem, esta última foi a selecionada. Primeiramente o candidato realiza o esboceto (Figura 5) do que seria a "grande composição". João Aquino Antunes executa um cartão (Figura 6) do que seria a sua pintura com luz. Chama-se cartão ao trabalho que o artista realiza à escala do que será o vitral final. É uma prática comum, depois do cartão realizado pelo artista o estúdio executa o vitral no tamanho real.

Após realizar o esboceto, o candidato tem sessenta sessões com oito horas cada para fazer o trabalho, que João Aquino Antunes intitulou de *Paisagem* (Figura 5). Uma composição abstracionista geométrica com movimentos verticais e esquerdinos que possuiu uma predominância de tons azuis. O movimento é realçado pela composição das linhas de chumbo, estas (re)criam o ritmo da composição, a sua expressão. À semelhança do que acontece no desenho onde a linha possuiu múltiplas densidades, também aqui a linha é variada onde através de várias espessuras do chumbo consegue delinear a composição formal, permitindo uma proeminência na obra. Conseguimos visualizar um entrelaçado das formas geométricas numa relação de fundo/forma superpondo-se numa harmonia rítmica. Composta por um díptico, a estrutura foi pensada como uma parte integrante da obra, contribuindo para o movimento nela estabelecido.

Esta obra estava exposta na oficina de vitral da FBAUP desde a data da prova para apreciação dos estudantes, no sentido de observarem o trabalho desenvolvido pelo antigo docente. Atualmente encontra-se patente no Museu do vitral, Porto, tendo sido cedida pela FBAUP.

Além da realização destas provas, existia ainda uma outra de cariz mais clássico e tradicional que consistia no modelo vivo, em dez sessões com quatro horas cada. A obra desenvolvida por João Aquino Antunes é tudo menos uma ação convencional. *Nu* (Figura 6) foi desenvolvido utilizando o vidro como suporte. A obra é apresentada numa estrutura vertical onde um vidro opalino branco é inserido com uma figura gravada com ácido. À semelhança do todos as outras obras, esta também possuiu luz. A figura encontra-se de costas para o público, situada no canto esquerdo superior. A organização estrutural encontra-se

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 7 · *Paisagem*, 1988. Fonte: autora
Figura 8 · *Nu* (detalhe), 1988. Fonte: autora

dividida em três segmentos verticais, separados por uma calha de chumbo, estes segmentos estão em duas zonas da estrutura. Uma a principal, na parte superior, claramente à vista de todos e outra, despercebida na parte inferior que funciona como um friso. Nu encontra-se neste momento na entrada da oficina de vitral da Faculdade de Belas Artes do Porto.

Conclusão

João Aquino Antunes possui uma vasta obra de vitral. Neste artigo foram apresentadas obras onde a arte do vitral se assume como uma Pintura transparente autónoma, não necessitando de estar limitada ao espaço confinado pela imposição arquitetónica. As obras *Vénus Ameaçada*, *Vilarinho da Furna* e *Paisagem* fazem parte da exposição permanente do Museu do Vitral, situado junto da Sé do Porto cuja inauguração está programada para 2021.

Este artista conseguiu demostrar que esta arte — o vitral — está longe de ser predominantemente conotada como uma arte medieval. A sua virtualidade é vasta, não se confinando ao espaço sagrada onde nasceu, assumindo um lugar no campo artístico do mundo da arte contemporânea.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Almeida, Teresa (2011) *O vidro como material Plástico: transparência, luz, cor e expressão*. Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos apresentada na Univerisdade de Aveiro

Almeida, Teresa (2019) *Pintura transparente*. ICOCEP — International Congress on Contemporary European Painting — 2ND EDITION — PROCEEDINGS BOOK, Ed/coord: Francisco Laranjo, Domingos Loureiro, Sofia Torres e Teresa Almeida) 1st. i2ads Edition: [digital edition] ISBN 978-989-54703-1-0 : 353-359

Almeida, Teresa (2019) ver para além de .... in O vidro nas artes plásticas. (re)penar o ensino. Almeida, Teresa (cord) i2ads. ISBN: 978-989-54417-6-1

Focillon, Henri (1980) Arte do ocidente a idade média românica e gótica. imprensa universitária, Editorial Estampa, 1980

Morris, Laura L. (ed) (1994) Josef Albers Glass, Color and light. Guggenheim Museum publications

Moor, Andrew (1997) Architectural Glass Art. Form and technique in contemporary glass. Mitchell Beazley. London ISBN 1 85732 989 9

Neiwander, Judith; Swash, Caroline. (2005) *Stained & Art Glass. A unique history of Glass Design & making*. The Intelligent Layman's,

Porcelli, Joe (1998) Stained Glass: jewels of light. Italy: Friedman/Fairfax

Vitorino, Manuel. 2008. Aluz voltou à mais antiga oficina de vitrais. Jornal de notícias, domingo 19 outro 2008: 18

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Descolonizar e Ressignificar o Imaginário: Colagem e Re Existência na obra de Laíza Ferreira

Decolonizing and Resignifying the Imaginary: Collage and Re-existence in Laíza Ferreira work

TERESA MATOS PEREIRA

Portugal, Artista Plástica, professora

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL) e Investigadora na Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas Artes (FBA) Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA) e no CIED (Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais — Escola Superior de Educação de Lisboa). Campus de Benfica do Instituto Politécnico de Lisboa, 1549-003, Lisboa, Portugal. E-mail: tpereira@eselx.ipl.pt

Resumo: O texto incide sobre os processos criativo e artístico da artista brasileira Laíza Ferreira, nos quais a colagem ocupa um lugar central. Através da colagem a artista propõe a criação de narrativas visuais baseadas na fragmentação, não linearidade, diversidade e multirreferencialidade. Estas narrativas visuais, contra-hegemónicas, reclamam, finalmente, a urgência de uma ação coletiva de descolonização do imaginário através da arte.
Palavras chave: Colagem / Narrativa Visual / Descolonização da Arte / Critica Decolonial.

Abstract: *The text focuses on the creative and artistic processes of the Brazilian artist Laíza Ferreira, in which, collage occupies a central place. Through collage, the artist creates visual narratives based on fragmentation, non-linearity, diversity and multi-referentiality. These counter-hegemonic visual narratives claim, finnaly the urgency of a collective action to decolonize the imaginary through art.*
Keywords: *Collage / Visual Narrative / Decolonization of Art / Decolonial criticism.*

Submetido: 06/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

Introdução

Laíza Ferreira (n. 1988, Ananindeua, Pará) vive e trabalha em Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. Fotógrafa e artista visual, mobiliza a fotomontagem e a colagem como meios de atuação que, ao possibilitar múltiplas apropriações e ressignificações, assumem-se como metáforas de resistência, memória e ancestralidade. Através de técnicas de fotografia analógica e digital a artista propõe um conjunto de imagens que remete para um imaginário que funde numa peça, memória cultural, autobiografia, resistência cultural e política. A colonialidade enquanto condição social, cultural, política e económica, imposta por um sistema de domínio, transpôs as barreiras cronológicas do tempo histórico e sobrevive de forma indelével nas sociedades atuais. Apoiada quer num imaginário que reproduz as narrativas de dominação (ainda que sob estratégias discursivas renovadas) quer numa prática quotidiana de acantonamento e marginalização, tem no racismo estrutural e na invisibilidade social duas das suas faces mais evidentes e que atravessam as esferas individual e coletiva.

Esta colonialidade, assumida enquanto condição transversal a sociedades historicamente ligadas pelas malhas que o colonialismo entreteceu ao longo de séculos, tem sido alvo de reflexão e desconstrução. Através de um discurso multidimensional que abrange a história, as ciências sociais e as artes, propõe uma descolonização das instituições e um reposicionamento das subjetividades endógenas enquanto faces complementares do mesmo processo crítico. O olhar sobre o trabalho de Laíza Ferreira não poderá ignorar estas duas linhas paralelas que desenham uma visão crítica do tempo presente marcado pelas sombras do passado, enunciada a partir do campo das artes visuais.

1. Descolonizar

As estruturas de poder e conhecimento que configuram o modelo colonial e uma certa nostalgia imperial, afloraram nos últimos anos no lastro de agendas políticas discriminatórias e populistas, e protagonizam uma preocupante escalada de exibição pública de manifestações de racismo e xenofobia. Paralelamente, a consciência palpável destas estruturas tem estado na origem de um crescente debate acerca da necessidade de descolonizar a sociedade a partir das suas instituições educativas e culturais ainda que, todavia, este nem sempre seja acompanhado de ações e medidas concretas no curto prazo e se concentre essencialmente no espaço envolvente à academia. Walter Mignolo (2019) propõe a discussão em torno de dois processos que se podem justapor, convergir ou confrontar: uma "desvinculação" face à "matriz colonial de poder" com vista a descolonizar o imaginário social de uma narrativa largamente

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

inculcada pela modernidade ocidental e uma "revinculação" às estruturas culturais e estéticas endógenas enfatizadas pela "indigeneidade" do saber e do existir. Segundo o autor, este processo de desvinculação não é unívoco sendo que a descolonialidade funciona, nas suas palavras, "com base na *pluriversalidade* e verdade plural e não na universalidade e em uma verdade única" (Mignolo, 2019:6). Ao mesmo tempo o processo de "revinculação" supõe uma re-existência que difere de resistência por estabelecer as suas próprias regras do jogo, segundo modalidades inerente a cada lugar (o lugar cultural, o lugar geográfico e o corpo-lugar). É igualmente marcado por um "conservadorismo desobediente decolonial" (Mignolo, 2019:7) preconizado pela preservação do legado que permite a cada comunidade re-existir sem cair na "armadilha retórica" da mudança, proposta pela modernidade ocidental. Esta re-existência baseia-se igualmente na tomada de voz ativa por parte daqueles que anteriormente foram mantidos em silêncio ou remetidos à invisibilidade. Na verdade, a decolonialidade é antes de mais um processo de natureza política que tem na sua génese o desobrigação das comunidades locais face a uma narrativa moderna ocidental que fundiu numa peça única, progresso, hegemonia, assimilação e globalização, e na procura de outros modelos de organização social e política, baseados nos legados e heranças culturais e que satisfaçam as suas necessidades específicas. A "colonialidade do poder" um conceito utilizado por Aníbal Quijano (2007), traduz as relações de dominação que se começam a desenhar com a chegada dos europeus ao continente americano, o processo de globalização que se inicia no século XVI, e o arrancar dos modos de produção capitalista. Esta convergência está na origem de um largo processo de exploração colonial que se perpetua muito além do seu desmantelamento político administrativo sob diferentes formas de hegemonia, acantonamento e invisibilidade. No campo artístico destaca-se a subalternização das produções e dos artistas não ocidentais com a sua integração em categorias muitas vezes remetidas para o campo do artesanato, exotismo, etnografia ou decoração, a rasura e a exclusão dos espaços de legitimação estético-artística,

Neste sentido o processo de revisão crítica de uma colonialidade na arte tem passado pelo debate e o ativismo em torno da descolonização dos museus ocidentais (cujas coleções integram vastos espólios de objetos pilhados durante o período colonial às sociedades africanas, ameríndias e asiáticas) e dos espaços públicos. A par destes debates não podem igualmente ser ignoradas as práticas artísticas que, ao intervirem direta ou indiretamente no tecido social, definem espaços de reflexão crítica que interligam estética, práticas sociais, memória histórica e cultural, e ação política.

Poder, *diferença* e *hierarquização*, três pilares que definem o racismo (Kilomba, 2019) encontram-se muitas vezes no cerne da perceção e juizo crítico acerca da arte produzida por artistas não brancos, sobretudo quando estas práticas remetem para outros universos culturais afastados de uma bitola estética ocidental, transformados, pelas instâncias com o poder de legitimação, em "corpos dissidentes" (Ferreira, Cit. Aguillera, 2020). Na verdade, não obstante todas as revoluções e rupturas, grande parte da produção artística ocidental entronca num sistema clássico diversas vezes reinventado ao longo da história da arte até à contemporaneidade. Amíude, remete para um certo autocentramento que tanto exclui como incorpora outras linguagens estéticas e artísticas sem que muitas vezes esta fusão provoque de facto um reconhecimento de distintas formas de pensamento estético, cultural e artístico. Neste sentido, os conceitos de *poder*, *diferença* e *hirarquização* poderão igualmente ser mobilizados enquanto modalidades de análise estética, capazes de suportar uma crítica decolonial que, ao descontruir o complexo ideológico-narrativo-pragmático que informou a modernidade ocidental, permite reconhecer e delinear outras narrativas baseadas na vivência cultural e social das comunidades em resposta aos seus interesses, necessidades e mundividências particulares.

2. Desaprender

Quaseilhas integra uma série de colagens analógicas construídas a partir de fragmentos de imagens que misturam fundos minimais de paisagem, rostos, fragmentos de elementos naturais e artificiais, imagens do universo e texturas. Esta série de colagens constitui-se como projeto gráfico que integrou o espetáculo teatral homónimo com direção de Diego Pinheiro apresentado nos anos de 2018 e 2019 na Bahia. Falado em *yorùba*, o espetáculo gira em torno da memória da ancestralidade das comunidades afrodiaspóricas. *Quaseilhas* foca particularmente o apagamento da memória da cultura ancestral pela ação colonial, sobretudo pela escravatura e pela segregação racial. Desenvolver processos de criação artística nos espaços vazios da memória afrodiaspórica constituiu-se como centro fulcral do espetáculo.

A memória fragmentada é tornada presente através da performance teatral, da palavra poética (*oríkì's*) que evoca a consciência dessa ancestralidade e propõe uma visão de tempo não linear. A justaposição temporal que une passado e presente num mesmo espaço-de-tempo é transposta para o plano da visualidade através da colagens de Laiza Ferreira.

Tal como a palavra poética, também a imagem reconstrói metaforicamente a memória de uma herança cultural ancestral, as ligações entre seres humanos,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

animais, plantas, água, estrelas, ... As colagens resultam de uma apropriação de fragmentos imagéticos que, quando agregados, sofrem um processo de múltiplas deslocações e ressignificções. Os rostos agregam-se a elementos naturais, artefactos tecnológicos e assumem uma configuração multidimensional que desafia leituras lineares. Em algumas das composições, sobressai como elemento aglutinador a figuração do rosto humano que emerge das águas, tal como se de uma ilha se tratasse, e no qual a artista vai sobrepondo camadas de elementos que ocultam os olhos e conferem à imagem uma dimensão icónica (Figura 1). Contudo, esta leitura não é tão linear quanto possa parecer num primeiro olhar. Como veremos, as composições caracterizadas pela justaposição de fragmentos imagéticos, formando um elemento único no centro do plano visual, surgem como dispositivos mnemónicos, como indutores para a (re) construção dos laços subterrâneos que tecem a memória coletiva. Memórias aparentemente fragmentadas (como ilhas que se separam de um todo) são reconectadas através da prática artística.

A colagem, enquanto técnica integrante do léxico das artes plásticas, surgiu, como sabemos, no inicio do século XX com as vanguardas cubista e dadaísta enquanto forma indisciplinada de prática artistica, ou seja, como estratégia que visava a ruptura com a disciplina do academismo vigente. É assumida pela artista como espaço plurissignificante que permite por um lado "desaprender os conhecimentos coloniais e normativos" (Ferreira, cit. Aguillera, 2020) e por outro recorrer à apropriação de uma nomenclatura imagética diversa, construindo um discurso crítico, fundado no movimento amplo de descolonização da arte e da cultura. Ou seja, a partir do interior de uma linguagem plástica reconhecida pelo seu potencial crítico, evoca um duplo processo: i) a elisão da memória cultural ancestral através do processos esclavagista e pós-esclavagista que se perpetua através de um racismo institucionalidado até aos dias de hoje; ii) o religar dos fragmentos-ilha no qual o ato de justapôr (colar) surge como metáfora mnemónica.

Nas composições de Laiza Ferreira, destacam-se, ao centro, corpos coesos compostos por fragmentos como figuras (racializadas pelo discurso colonial), elementos naturais, sobre fundos lisos ou de paisagem, (Figura 2 e Figura 3) que, fundindo múltiplas temporalidades no mesmo plano, permitem uma leitura rizomática, em ruptura com uma visão linear e hierarquica de tempo e espaço. Ao mesmo tempo, o processo de construção de uma imagem ficcionada a partir de múltiplos fragmentos, transporta uma dimensão política que inverte o discurso hegemónico, responsável pela violência e inferiorização de povos originários, mulheres e todos o que não correspondem à *norma branca*, *ocidental,* e propõe uma visão alternativa às narrativas de dominação da colonialidade.

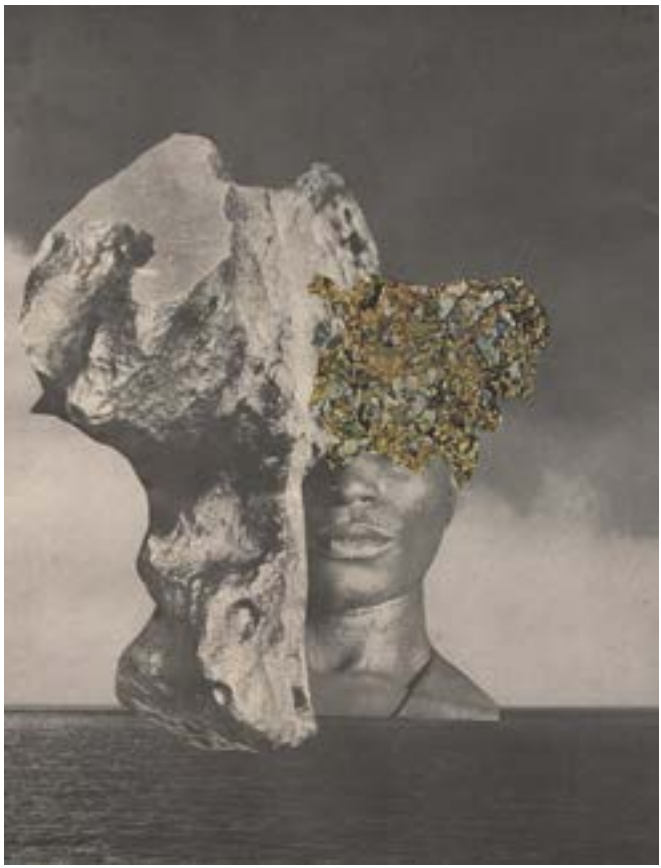


Figura 1 · *Quaseilhas*. 2018-2019. Colagem. Fonte: https://www.behance.net/gallery/108431037/Projeto-Grafico-para-o-espetaculo-Quaseilhas

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

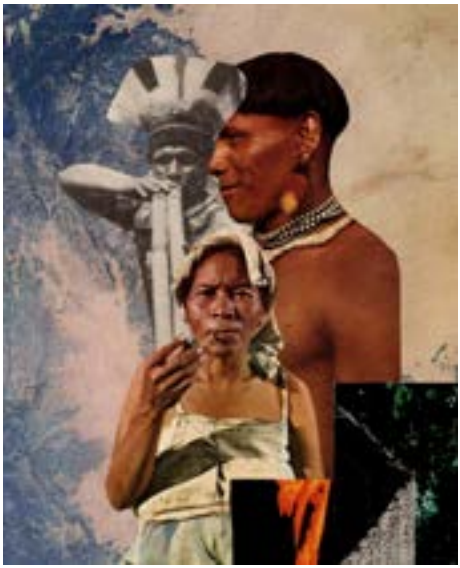


Figura 2 · *S/ Titulo*. 2019. Colagem analógica. Fonte: https://transfusao.com/2020/08/21/expo-laiza/
Figura 3 · *S/ Titulo*. 2020. Colagem analógica. Fonte: https://transfusao.com/2020/08/21/expo-laiza/

Nas suas palavras:

> *A minha pesquisa em produção artística desagua no eixo decolonial partindo da ficção, temporalidade não linear, memória ancestral e recriação de mundo através de fragmentos ressignificados. Desenvolvo trabalhos que entrelaçam no imaginário politico contra hegemônico, em diálogo com os deslocamentos e conexões geográficas afetivas.* (Ferreira, 2020)

3. Re-Existir

Na série *Construindo narrativas como dispositivo de re existência* destaca-se igualmente como elemento central da imagem o corpo racializado, suporte de uma imagética disseminada pelo discurso colonial sob o signo da *diferença,* da *estranheza*, do *exótico* e da *subalternidade*. As imagens, inicialmente criadas e difundidas a partir de uma visão hegemónica, ocidental, na qual sobrevém o olhar do colonizador, são deslocadas na criação de outras visualidades e ressignificadas pela artista, transformando-se em suportes plásticos e visuais capazes de propor outras narrativas de resistência. Este dispositivo visual estabelece uma ligação tensa entre arte e poder já que, além da dimensão discursiva do objeto artístico, interpõe-se igualmente a presença do artista enquanto sujeito social. Laiza Ferreira lembra esta dimensão ao afirmar: "a minha arte é um dispositivo de contrariedade, pois não se espera ver um corpo racializado produzindo arte num país racista" (Ferreira, cit. Aguillera, 2020).

Neste sentido, a prática artística assume-se enquanto ação política de desconstrução de uma narrativa acerca do sujeito racializado, que procurou elidir a memória cultural e as subjetividades que não se enquadravam no que foi definido como normativo, expondo as "feridas, na luta contra essas políticas de extermínio ao povo negro e indígena" (Ferreira, cit. Aguillera, 2020). Ao mesmo tempo, a artista reconhece igualmente que a prática artística transporta um potencial de "cura" na medida em que permite uma consciência da história, supõe uma pesquisa pelos caminhos da memória (que interliga a dimensão individual) e propõe uma travessia "contra-colonial" que torna tangíveis outras realidades. Nas composições que integram esta série, as figuras ocupam uma vez mais, uma posição no centro do plano visual sobrepondo-se a fundos de cor lisa (Figura 4), ou compostos por imagens do oceano, florestas, céus (Figura 5, Figura 6 e Figura 7) . Os fundos paisagísticos são reenquadrados através da rotação das imagens a 90º facto que do ponto de vista formal permite sublinhar a superficie organicista do plano visual e estabelecer uma ligação com os elmentos vegetais e texturais que dialogam com as figuras.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 4 · *Construindo narrativas como dispositivo de re existência.* 2020. Colagem analógica. Fonte: https://transfusao.com/2020/08/21/expo-laiza/
Figura 5 · *Construindo narrativas como dispositivo de re existência.* 2020. Colagem analógica. Fonte: https://transfusao.com/2020/08/21/expo-laiza/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 6 · *Construindo narrativas como dispositivo de re existência*. 2020. Colagem digital. Fonte: https://www.instagram.com/p/CHd1BeyHOlJ/
Figura 7 · *Construindo narrativas como dispositivo de re existência*. 2020. Colagem digital. Fonte: https://www.instagram.com/p/CHd1BeyHOlJ/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A matéria prima destas composições, retirada de livros, revistas e arquivos digitais, remete, como vimos para uma visão hierárquica que *catalogou*, *diferenciou* e *racializou* os corpos e as sociedades colonizadas. As figuras lembram uma imagética popularizada pelos media ao longo do século XX que contribuiu largamente para a inculcação de um imaginário colonial que, responsável pela *construção da diferença* (e respetivos *marcadores* fisicos e sociais), legitimou relações de força e domínio politico-administrativo e social que se estende à atualidade. Este exercício crítico da colagem evoca processos históricos que continuam a marcar a vivência no presente e abre campo à construção de outras narrativas, numa estreita associação entre estética, memória, política, e afirmação de subjetividades plurais. Nas palavras da artista:

> *Acesso essas memórias como um campo de força onde crio outras possibilidades de existência. É uma forma de tecer outros caminhos e de compreender as próprias narrativas. (...) Investigo as minhas origens através da fotografia e colagem a partir do deslocamento de imagens.* (Ferreira, 2020, Cit. Pinheiro, 2020)

4. Re-Ligar

A invisibilidade social e cultural assume-se como marca de uma realidade experienciada que é transportada, pela artista, para uma dimensão poética através do resgate e apropriação de imagens ou fotografias de família, num processo experimental do qual emergem "mulheres à margem", tornadas invisíveis pelo racismo estrutural. Na série *Memória ancestral*, esta pesquisa recolhe-se ao arquivo pessoal, autobiográfico. A partir deste arquivo Laiza Ferreira desenvolve um processo exploratório marcado por uma visão poética dos lugares da infância, das suas origens familiares e por um experimentalismo que a leva a desenvolver técnicas de impressão fotográfica analógica como fitotipia (Figura 8).

A imagem recuperada do arquivo pessoal reenvia, poeticamente, para os espaços de afecto e religa narrativas fragmentadas pela passagem do tempo. As imagens de infância, interrompidas por espaços vazios (Figura 9) ou associadas a elementos naturais, constituem-se enquanto dispositivos que perfazem um *continuum* temporal entre passado e presente. O acto poético de religar as múltiplas temporalidades que compõem a vida, os seus ritos de passagem e as suas perdas, encontra nas imagens "um elemento de força" (Ferreira, cit. Aguillera, 2020). Este facto é lembrado pela artista ao evocar a figura da avó (Figura 10) como simbolo de uma presentificação do conhecimento ancestral que integra o próprio Ser (mente e corpo) e de uma transformação pessoal. Finalmente, os momentos-de-tempo evocados nas imagens do arquivo pessoal e familiar perfazem uma realidade rizomática de vida, morte, deslocação, transformação e

Figura 8 · Série *Memória Ancestral*. 2020.
Fitotipia. Fonte: https://cargocollective.com/laizaferreira/Memoria-ancestral

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 9 · *Memória Ancestral* (série). 2020. Fotocolagem, Fonte: https://www.instagram.com/p/CDpUfkBHhXT/
Figura 10 · *Memória Ancestral* (série). 2018. Fotocolagem, Fonte: https://www.instagram.com/p/CDpUfkBHhXT/

renascimento que levam a uma reflexão mais aprofundada acerca da transmissão de um conhecimento e um legado cultural ancestral que se perpetua de forma mais visível ou mais subterrânea pelas várias gerações e que, no seu conjunto re-ligam existências individuais e modos de existir coletivos.

Nota Final

A obra de Laíza Ferreira interpela-nos acerca do poder discursivo de estruturas de pensamento colonial que, da palavra, transferiram para a imagem um conjunto de estereótipos configurarando um imaginário da colonialidade que persite até aos dias de hoje. Este imaginário, associado ao exercício do poder, alimenta formas de um racismo estrutural e por vezes subterrâneo, tendo a *branquitude* como norma, face à qual define o que é "diferente", e estabelece uma hierarquia de valores (Cf. Kilomba, 2019).

Os fragmentos visuais que compõem as composições das séries *Quaseilhas, Construindo narrativas como dispositivo de re existência e Memória Ancestral*, constituem-se como manifestos de uma trajetória que reclama a urgência de uma ação coletiva de descolonização do imaginário através da arte. A colagem e a fotomontagem assumem, deste modo, uma dimensão rizomática, simultaneamente plástica, visual e discursiva/narrativa já que se constituem como estratégias que convocam a fragmentação, a não linearidade, a diversidade, a multirreferencialidade e a densidade da crítica descolonial.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Aguillera, J. (2020) Arte Como um Trajeto Anticolonial e Coletivo. Modefica. [consultado em 15-11-2020]. Disponível em https://www.modefica.com.br/arte-como-um-trajeto-anticolonial-e-coletivo/#.YB0drHlUlPY

Ferreira, L. (2020). "Construindo narrativas como dispositivo de re existência". *LOGOS,* Vol. 27, 3. 271-[consultado em 22 -1-2021]. Disponível em: https://doi.org/10.12957/logos.2020.54449

Kilomba, G. (2019). *Memórias da Plantação. Episódios de racismo quotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro

Mignolo, W. (2019) A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a descolonialidade deve prosseguir. Arte e Desccolonização. MASP/Afterall. [Consultado em 19 de janeiro de 2020]

Disponível em https://masp.org.br/uploads/temp/temp-YC7DF1wWu9O9TNKezCD2.pdf

Pinheiro, G.M. (2020) *Quando o olhar busca uma linguagem ainda não existente: Laiza Ferreira e a Re Existência*. Rio de Janeiro: Abapirá — Mercado de Textos e Imagens. [consultado em 20-1-2021]. Disponível em https://www.abapira.art/laiza-ferreira-re-existencia

Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. In Castro-Gomez, S. & Gasfoguel, R. (Orgs.) *El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémicamás allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana/ Siglo del Hombre, pp.93-126

Suazo, B. (2020) Expo-Laiza Ferreira. Transfusão Noise Records. [Consultada em 1 -2-2021]. Disponível em: https://transfusao.com/2020/08/21/expo-laiza/

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Desenho, corpo e espaço: reflexões sobre as experiências e atravessamentos na produção artística de Andréia Dulianel

Drawing, body and space: reflections on experiences and intersections in the artistic production of Andréia Dulianel

THAYFANI EDUARDA DOS SANTOS*
& PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA**

*AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Programa de Pós-Graduação LIMIAR (Linguagens, Mídia e Arte), Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Rua Prof. Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, CEP 13087-571, Campinas, São Paulo, Brasil.

**AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Programa de Pós-Graduação LIMIAR (Linguagens, Mídia e Arte), Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Rua Prof. Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, CEP 13087-571, Campinas, São Paulo, Brasil.

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

Resumo: O artigo aborda o trabalho da artista brasileira Andréia Dulianel e reflete sobre os aspectos poéticos e plásticos de sua produção visual. A investigação ocorreu por meio da observação das experiências de Dulianel com base na instauração do desenho e sua relação com o corpo e o espaço, como elementos essenciais dentro de sua operacionalização artística. Neste contexto, a reflexão parte de três ações artísticas em desenho, sendo elas "*Apagamentos I*" (2014), "*Evanescências*" (2016) e "*Reminiscências*" (2019), em que a artista amplifica as possibilidades na produção do desenho no contexto da arte contemporânea.
Palavras chave: Andréia Dulianel / poética visual / desenho / corpo / espaço.

Abstract: *The article discusses the work of the Brazilian artist Andréia Dulianel and reflects on the poetic and plastic aspects of her visual production. The investigation observed Dulianel's experiences based on the establishment of drawing and its relationship with the body and space, as essential elements within its artistic operationalization. The research analyzed three artistic actions in drawing, namely "Apagamentos I" (2014), "Evanescências" (2016) and "Reminiscências" (2019), in which the artist amplifies the possibilities in production with and by drawing in the context of contemporary art.*
Keywords: *Andréia Dulianel / visual poetics / drawing / body / space.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

O artigo apresenta uma reflexão sobre os aspectos poéticos e plásticos do trabalho da artista brasileira Andréia Dulianel, considerando sua atuação como artista-pesquisadora e professora no curso de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

A artista nasceu em Vinhedo, cidade do interior do Estado brasileiro de São Paulo, em 1982. É bacharel e licenciada em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas, mestre em Artes Visuais e atualmente é doutoranda pela mesma universidade. Andréia Dulianel desenvolve um trabalho poético em arte contemporânea a partir de linguagens como o desenho, o livro de artista, diários de desenho, pintura e performance.

Nesse âmbito de atuação, a artista tem nas experiências *com* e *pelo* desenho, corpo e espaço, os pressupostos fundamentais para as suas produções, de modo a amplificar as questões tradicionais impostas ao desenho e às experiências do corpo como uma forma de desenvolvimento de sua poética autoral e de construção de conhecimento enquanto professora e pesquisadora.

Como elemento inicial desta reflexão realizamos uma análise do percurso artístico de Dulianel e seus procedimentos a partir de um "método aberto" fundamentado, segundo Rey (2002), pela investigação do processo de trabalho.

Balizando essa perspectiva podemos afirmar que a pesquisa em arte envolve "todos os componentes de um pensamento visual estruturado" (Cattani, 2002: 38) e com isso, os pontos que compõem o fazer poético da artista

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

estão imbricados a sua abordagem teórica e técnica, estruturando-se em temas e assuntos fundamentalmente associados ao desenho em amplo aspecto, mas também a importância das escolhas materiais e a conexão desta materialidade com os aspectos sígnicos de seu trabalho e que se conectam às noções de corporeidade e espacialidade.

Para tanto, tornou-se necessário aprofundar algumas questões relacionadas ao desenho, pois se trata da principal linguagem adotada pela artista, e a amplificação do conceito é fundamental para compreender as possibilidades relativas à construção poética de Andréia Dulianel em suas experiências e também nos atravessamentos intermidiáticos que o desenho oferece para a arte e para a história.

Assim, iniciamos com um breve apontamento sobre a linguagem do desenho e posteriormente abordamos três trabalhos específicos da artista — sendo o primeiro intitulado "*Apagamentos I*" de 2014, o segundo *"Evanescências"* de 2016 e o terceiro, *"Reminiscências"* de 2019 — e que condensam de modo estratégico as questões de interesse para uma reflexão sobre o processo, envolvendo além do desenho, aspectos sobre a experiência pessoal da artista a partir do corpo, do espaço, e nas relações dialógicas que compõem o que chamamos de atravessamento entre linguagens, considerados aqui como uma ação em desenho.

Experiências e atravessamentos: Desenho, corpo e espaço

O desenho atua no mundo se relacionando e construindo a história da humanidade como uma linguagem da técnica — o desenho como plano e projeto — e uma linguagem da arte na busca por sentidos. Para Vilanova Artigas, desenho é "desígnio — intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real" (Artigas, 1967: 05).

Encontramos assim na noção de desenho proposta por Artigas um manifesto de emancipação, pois evoca uma construção aberta de caráter absoluto, independente e democrática:

> *Para desenhar é preciso ter talento, ter imaginação, ter vocação. Nada mais falso. Desenho é linguagem também e enquanto linguagem é acessível a todos. Demais em cada homem há o germe, quando nada, do criador que todos os homens juntos constituem. E como já tive oportunidade de sugerir antes, a arte e com ela uma de suas linguagens — o desenho — é também uma forma de conhecimento.* (Artigas, 1967:08)

A partir dessa concepção, observamos que Andréia Dulianel em sua produção busca, afinal, o (auto)conhecimento e se empenha em concretizar sensações e sentimentos (Dulianel, 2017). A linha, elemento característico dessa expressão gráfica, é para a artista extensão de seus pensamentos e materialização

de seus anseios, que têm como base a "qualidade expansiva que o desenho assume enquanto linguagem extensiva aos pensamentos, aos desejos e às atuações no mundo" (Derdyk, 2007:21).

A pesquisa poética de Andréia é desenvolvida por meio de diários, livros de artista, desenhos em campo expandido e desenhos como ação, e ocorrem através da representação do corpo nu, de elementos da natureza, paisagens ou animais, que são feitas mediante a observação de um modelo ou lugar, mas também pelos registros da memória. Sempre com resultados subjetivos, a artista não só desenha como vê, mas como imagina e sente seu objeto.

Os trabalhos possuem forte relação entre tema, visualidade e materialidade e norteiam o campo das relações humanas com o mundo, e a efemeridade e fragilidade da existência humana é passionalmente representada pelos materiais. Assim, estes desenhos se concretizam através das relações imbricadas entre imagens mentais e a plasticidade dos materiais escolhidos, a partir de técnicas experimentais que envolvem a improvisação de ferramentas e do uso de elementos provisórios ou reversíveis, principalmente o carvão. Nesse sentido, Andréia associa todo o seu processo de criação com o *desenhar* às suas inquietações.

2. "Apagamentos I" e "Evanescências"

Andréia Dulianel, ao trabalhar com a ideia de desenho em campo expandido e com o desenho como forma de agir sobre ou a partir de um determinado espaço, desenvolve o que chamamos aqui de *ação em desenho.* Nesta busca pela expansão de suas experiências, Andreia realiza em 2014 a ação em desenho denominada de *"Apagamentos I"* (Figura 1).

"Apagamentos I" demonstra sua busca pela potência do desenho como força emancipadora e sígnica. Ao registrar a ação em vídeo, no qual é possível observar a artista realizando toda a intervenção gráfica sobre a parede de um quarto vazio de sua antiga residência na cidade de Campinas (SP, Brasil), a temática do corpo e da memória é vivificada pelas sobreposições e apagamentos do desenho por meio do uso de um material aparentemente banal, mas carregado de significados, tanto históricos como técnicos: o carvão. A ação intensa com esse material, na qual a artista traça, sobrepõe e apaga repetidamente e de modo sobreposto suas linhas, enfatiza a efemeridade e a fragilidade de cada desenho, mas também implica em uma ação catártica e íntima de criação:

> *Neste caso o processo de construção da imagem, a partir das ações de apagamento, foi levado ao limite, pois o ponto central da poética é o constante ato de criação e apagamento, em gestos sucessivos de traçar, apagar e retraçar um desenho na parede de um*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

> *quarto vazio, finalizando-a com o apagamento total do que fora realizado. A própria efemeridade do material, do carvão, me sugeriu esse caminho. A escolha desse material frágil, assim como a não fixação posterior do desenho e sim de seu apagamento total, corresponde a uma intenção artística de falar sobre questões da existência que muitas vezes são marcadas por vazios, perdas, desaparecimentos, destruições e, por que não imaterialidades. O apagamento total do desenho realizado leva a uma dor, uma sensação de perda, mas demonstra a coragem de ir além do produto final do desenho, dando mais atenção para o ato de desenhar em si, ao processo.* (Dulianel, 2019:284)

Outra ação em desenho na qual a artista expande os conceitos da linguagem e de sua poética ocorreu em 2016, com um trabalho que consideramos emblemático, intitulado *"Evanescências"* (Figura 2).

Este trabalho foi realizado no estacionamento de um espaço público da cidade de Jundiaí, no interior de São Paulo, onde Andréia realizou a ação em desenho diretamente sobre o asfalto, tendo registrado também toda a criação em vídeo.

Consideramos *"Evanescências"* como um trabalho importante na produção da artista pela sua característica formal na qual o ato de desenhar é feito sobre o chão de asfalto utilizando pincel e água (Figura 3). Tal ação está vinculada ao esforço físico e à atenção mental para o ato de apagamento que é provocado pela evaporação da água e que não pode ser controlada pela artista.

Trava-se nessa ação uma luta autoimposta e incessante pela manutenção das marcas sobre o asfalto. O ato de desenhar e redesenhar evidencia sucessivas imagens e rastros que vão se entrecruzando e formando figuras imprevistas e transitórias, que embora sejam de duração efêmera repercutem na memória.

> *Neste trabalho há um aprofundamento na discussão da materialidade/imaterialidade da arte, da efemeridade do trabalho: a água dissolve os traços e intenções, a imagem construída e inicialmente definida vai perdendo a sua nitidez, enquanto também me desmancho em suor, por conta dos repetidos movimentos na tentativa de registrar algo com um material tão provisório e evanescente, como numa verdadeira luta contra o tempo e a ação do sol a evolar a água* (Dulianel, 2019:288)

3. Reminiscências

Em 2019, ocorreu a ocupação artística "*Equinócio: ó-aqui-o-nosso*", no prédio histórico do Serviço de Saúde Doutor Cândido Ferreira localizado em Campinas, interior de São Paulo. A ocupação foi um evento que fez parte das atividades do mês da Luta Antimanicomial promovido pelo Serviço de Saúde e celebrado no mês de maio.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Andréia Dulianel, *Apagamentos* I, 2014. Carvão sobre parede, sem dimensões. Registro de uma das etapas da ação em desenho (aos 3 minutos e 24 segundos do vídeo). Campinas, interior de São Paulo, Brasil. Fonte: https://www.andreiadulianel.com/projeto04
Figura 2 · Andréia Dulianel, *Evanescências*, 2016. Água sobre asfalto, sem dimensões. Registro de uma das etapas da ação em desenho realizada no dia 18 de junho de 2016. Jundiaí, interior de São Paulo, Brasil. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=qH1hRMZN0xE&t=266
Figura 3 · Andréia Dulianel, *Evanescências*, 2016. Água sobre asfalto, sem dimensões. Registro de uma das etapas da ação em desenho realizada no dia 18 de junho de 2016. Jundiaí, interior de São Paulo, Brasil. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=qH1hRMZN0xE&t=266

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

O Serviço de Saúde Doutor Cândido Ferreira iniciou sua trajetória em 1924 como um hospital psiquiátrico voltado para o atendimento gratuito a pessoas de baixa renda com transtornos mentais graves. Em 1990, o Cândido, como é conhecido, ampliou seus atendimentos adotando o modelo de tratamento humanizado e de reabilitação psicossocial, oferecendo tratamento e inclusão aos usuários da comunidade.

A ocupação contou com a presença de artistas da região de Campinas e envolveu diversas linguagens das artes visuais, apresentações de grupos musicais e debates em rodas de conversas entre convidados, profissionais da saúde mental e usuários. Andréia Dulianel foi uma das artistas convidadas pela então curadora da ocupação artística, Cecília Stelini. A proposta da curadora para os artistas convidados foi a produção de obras que envolvessem o espaço ou algum elemento do prédio histórico, conectando conceitos entre os artistas e a história e a memória do lugar.

"*Reminiscências*" (Figura 4 e Figura 5) foi uma ação em desenho com uma reverberação em performance apresentada na praça principal em frente ao prédio histórico do Cândido. Andréia Dulianel realizou sua ação a partir do chão da praça e percorreu toda a área do entorno, utilizando carvão em pó e depositando os vestígios do material com as próprias mãos de maneira a formar figuras entrelaçadas e que se desdobravam em linhas e volumes, construindo imagens quase abstratas de corpos (Figura 6).

A proposta e a temática do trabalho de Dulianel estabeleceram nesse contexto relações dialógicas com as memórias históricas do espaço, pois a intervenção da artista procurou evocar noções sobre a fragilidade e efemeridade da existência humana em um espaço simbólico de luta e cuidado com a saúde mental (Figura 7 e Figura 8).

Provocado pelos trabalhos de Dulianel, e por esse trabalho em especial, podemos recorrer à noção de corporeidade para pensar a forma complexa e sistêmica da temática e da materialidade empregadas pela artista e que abarcam questões perceptivas e emocionais em "seus incontornáveis agenciamentos com o mundo [...] e que situa a noção de corpo como construção filosófica, histórica e sociocultural em seu aspecto dinâmico-relacional com experimentações artísticas" em uma relação intercambiante com o seu redor (Menezes; A-Mi, 2017: 127).

4. Ações em desenho

"Apagamentos I", "Evanescências" e "Reminiscências" são pensadas como ações em desenho, pois consideram o processo artístico por meio da experiência

Figura 4 · Andréia Dulianel, *Reminiscências*, 2019. Pó de carvão sobre chão, sem dimensões. Fotografia: Thayfani Eduarda dos Santos. Fonte: Arquivo pessoal
Figura 5 · Andréia Dulianel, *Reminiscências*, 2019. Pó de carvão sobre chão, sem dimensões. Fotografia: Thayfani Eduarda dos Santos. Fonte: Arquivo pessoal

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 6 · Andréia Dulianel, *Reminiscências*, 2019. Pó de carvão sobre chão, sem dimensões. Fotografia: Thayfani Eduarda dos Santos. Fonte: Arquivo pessoal
Figura 7 · Andréia Dulianel, *Reminiscências*, 2019. Pó de carvão sobre chão, sem dimensões. Fotografia: Thayfani Eduarda dos Santos. Fonte: Arquivo pessoal
Figura 8 · Andréia Dulianel, *Reminiscências*, 2019. Pó de carvão sobre chão, sem dimensões. Fotografia: Thayfani Eduarda dos Santos. Fonte: Arquivo pessoal

física e mnemônica e que atuam nas mudanças de estado de vida e das construções de histórias mentais. Para a pesquisadora Maristani Polidori Zamperetti, a experiência é:

> *[...] aquela situação pela qual passamos, é aquilo que nos atravessa, é o que nos propõem os outros e as situações, é a vida que dá e quem tem mais anos de idade, mais a tem. É a experiência como rito de passagem de um estado para o outro, é aquilo que é só nosso (nem que seja por alguns minutos) e também é o que pode ser compartilhado. É o que experimentamos, e como o termo está citado no dicionário de forma paradoxal: é uma forma de conhecimento não-organizado, uma sabedoria, mas também uma forma de conhecimento sistematizado, específico que se adquire com a prática (HOUAISS, 2001). (Zamperetti, 2011:179)*

Ao associar o desenho e o corpo em determinados espaços, a artista dá o testemunho de suas experiências de vida, o corpo, para além das representações; é um elemento presente e ativo. Para Christine Greiner: "onde há arte, sempre existe um corpo" (2005:112). E é esse corpo existente, que com e pelo desenho, se expande e direciona em um encontro com o espaço que se torna suporte da ação.

Nas ações em desenho, Andréia procura outros suportes muitas vezes incomuns para o desenho — tão restrito às margens do papel. Ao expandir seus gestos e traços em espaços físicos que habitamos, seja a parede de um quarto ou um espaço público, como ocorre em *"Apagamentos I"* e "*Evanescências",* respectivamente, Andréia propõe o desenho como movimento, desenhando não só com a mão e o punho, mas sim com seu corpo todo. Ao movimentar-se em suas ações em desenho, a artista ocupa seus *espaços-suportes,* materializa os gestos e afetos em uma experiência consciente e sígnica.

> *Pela sensação de estarmos contidos num espaço e de o contermos dentro de nós, de o ocuparmos e o transpormos, de nele nos desequilibrarmos e reequilibrarmos para viver, o espaço é vivência básica para todos os seres humanos. Além disso, o espaço constitui o único mediador que temos entre nossa experiência subjetiva e a conscientização dessa experiência. Tudo aquilo que nos afeta intimamente em termos de vida precisa assumir uma imagem espacial para poder chegar ao nosso consciente. E, do mesmo modo, tudo o que queremos comunicar sobre valores de vida traduzimos em imagens de espaço.* (Ostrower, 2013:39-40)

Conclusão

O trabalho da artista brasileira Andréia Dulianel amplifica as possibilidades do trabalho poético com e pelo desenho ao expandir os limites da linguagem de modo a potencializar as dimensões de suas ações gráficas com o corpo e com o espaço, transformando-os em elementos que ativam a construção poética e

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

plástica. Seus métodos e procedimentos de criação desenvolvem pensamentos que impulsionam a ação sobre a matéria e sobre o imponderável tendo como base a efemeridade de certas construções poéticas, contribuindo para uma abordagem que rompe com a ideia tradicional de desenho e se instaura no campo das relações dialógicas determinadas pelas manifestações artísticas na contemporaneidade.

Dulianel, atuando como artista, pesquisadora e professora, dá forma a seus desejos e ações através de uma noção expandida de desenho e que implica nos atravessamentos dessa experiência por meio de uma construção dialógica entre a corporeidade e a espacialidade, como apresentadas em *"Apagamentos I", "Evanescências" e "Reminiscências"*.

Agradecimentos

As autoras agradecem ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — CNPq (Bolsa Produtividade em Pesquisa — nível 2, Profa. Dra. Paula Almozara) e a Pontifícia Universidade Católica de Campinas pelo apoio para este trabalho de investigação.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Referências

Artigas, João Batista Vilanova (1967) *O Desenho*. In: Andrade, Mário de; Artigas, João Batista Vilanova; Motta, Flávio. *Sobre Desenho*. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP [Consulta 2020/11/02] Disponível em URL: https://issuu.com/itaucultural/docs/ocupacaoartigas_aulaodesenho

Cattani, Icleia Borsa (2002) *Arte Contemporânea: O Lugar da Pesquisa*. In: *O Meio como Ponto Zero — Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas*. Brites, Blanca; Tessler, Elida (organizadoras). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. ISBN: 85-7025-624-8 Coleção Visualidade; 4: 35-50

Derdyk, Edith (2007) *Disegno. Desenho. Desígnio*. Vários autores — Organização Edith Derdyk. São Paulo: Editora Senac. ISBN: 978-85-7359-645-8

Dulianel, Andréia Cristina (Ed.) (2017) *Investigações Poéticas em Desenho: Olhar, Expressão, Materialidade e Efemeridade*. In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Anais do 26° Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas: 960-974. [Consult. 2020/11/15] Disponível em URL: http://anpap.org.br/anais/2017/

Dulianel, Andréia Cristina (2019) *O Desenho e o Corpo como Meio de Expressão do Desejo*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Vol.7: 279-302. [Consult. 2020/11/20] Disponível em URL: https://doi.org/10.34019/2525-7757.2019.v4.32096

Greiner, Christine (2005) *O corpo: Pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Editora Annablume 2° ed. ISBN: 85-7419-486-7

Menezes, Rosália; A-Mi, Jo (2017). *Corpo que paira, corpo que flui: corporeidades múltiplas na arte-vivência*. In Revista GEARTE, Porto Alegre, RS, v. 4, n. 1, abr. 2017. ISSN 2357-9854. [Consult. 2020/11/20] Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/70906/41243>.

Ostrower, Fayga (2013) *Universos da Arte*. Campinas: Editora da Unicamp 1°Ed. ISBN 978-85-268-1018-1

Rey, Sandra (2002) *Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes Visuais*. In: *O Meio como Ponto Zero — Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas*. Brites, Blanca; Tessler, Elida (organizadoras). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. ISBN: 85-7025-624-8. Coleção Visualidade; 4: 123-140

Zamperetti, Maristani Polidori (2011). *A experiência, o corpo e a memória na escola — Reflexões no ensino das artes visuais para crianças*. In Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, ano 2, v. 19: 173-188 [Consult. 2020/11/25] Disponível em URL: https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2080

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Notas biográficas

THAYFANI EDUARDA DOS SANTOS é artista visual e professora. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. As suas principais linhas de investigação são a Arte Contemporânea, Desenho, Fotografia e Pintura.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6240-1446
E-mail: thayfanie@gmail.com
Morada: Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, Centro de Linguagem e Comunicação, Rua Prof. Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, CEP 13087-571, Campinas, São Paulo, Brasil.

PAULA ALMOZARA é artista visual e professora na Faculdade de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Coordena o Laboratório de Produção e Pesquisa em Arte Contemporânea do PPG-Limiar na PUC-Campinas. É bolsista produtividade CNPq — nível 2. As suas principais linhas de investigação são a Arte Impressa, Fotografia e Arqueologia Tecnológica ligadas às Artes Visuais.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4239-2551
E-mail: almozara@puc-campinas.edu.br
Morada: Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Rua Prof. Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, CEP 13087-571, Campinas, São Paulo, Brasil.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Maria Martins: aproximações ao surrealismo

Maria Martins: approaches to surrealism

WELLINGTON CESÁRIO

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Sergipe, Departamento de artes visuais e design, Cidade Univ. Prof. José Aluísio de Campos, Av. Marechal Rondon, s/n, Jd. Rosa Elze, CEP: 49100-000, São Cristóvão, Sergipe, Brasil

Resumo: Nosso intuito neste texto é verificar a aproximação ao surrealismo que se evidencia na obra de Maria Martins. Tendo iniciado sua produção com trabalhos mais acadêmicos, ela passa a compor sua obra a partir de temas míticos brasileiros e por fim realiza uma verdadeira mudança em seu procedimento operativo, com o uso de metáforas e um jogo aberto de associação de sentido. Analisa-se então essa questão a partir de determinadas obras, tais como *Sem Eco*, *Boiúna* e *Impossível*, entre outras. A produção de Maria Martins ganha, enfim, ar de mistério e deixa de ter lógica evidente, cujo sentido se mostra às vezes inacessível, em clara diretriz surrealista.

Palavras chave: Maria Martins / surrealismo / arte brasileira.

Abstract: *Our aim in this text is to verify the approach to surrealism that is evident in the work of Maria Martins. Having started her production with academic works, she started to compose her work based on mythical Brazilian themes and finally she makes a real change in her operative production, using metaphors and an open game of association of meaning. Our aim here is to analyze this issue from certain works such as Sem Eco, Boiúna and Impossível, among others. Finally, her work gains an air of mystery and no longer has an obvious logic, the meaning of which is sometimes inaccessible in a clear surrealist guideline.*

Keywords: *Maria Martins / surrealism / Brazilian art.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 28/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

1. Introdução

Escultora brasileira cujo momento de maior vigor em sua produção ocorreu na década de 1940, Maria Martins iniciou seu envolvimento com arte, trabalhando em madeira, ainda em 1926, na cidade de Quito, no Equador. No Japão aprendeu a fazer cerâmica e posteriormente realizou estudos com o escultor Oscar Jespers na Bélgica e com Jacques Lipchitz nos Estados Unidos. Chama atenção em sua carreira justamente o envolvimento com outros artistas. Foi certamente essa troca de experiências, notadamente com artistas europeus emigrados para os Estados Unidos a partir de 1940, que lhe permitiu maior desenvolvimento de sua poética. Além de Lipchitz, ela se aproximou de Breton, Ozenfant, Brancusi, Léger, Duchamp e Mondrian.

A produção da artista é em geral dividida em três fases: uma acadêmica, outra com seu forte envolvimento com a mitologia brasileira e uma terceira na qual denota evidente contato com o surrealismo. Nosso objetivo então, neste texto, é verificar essa relação a partir da analíse de um certo número de obras, entre elas *A procura da luz*, *Boiúna*, *A mulher que perdeu a sua sombra*, *Sem eco, O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais* e *Impossível*. Visamos, portanto, a partir de suas obras, nos ater ao procedimento operativo da artista e a sua mudança para um viés de sentido mais misterioso, não mais caracterizado pelo domínio da lógica e da narrativa tradicional, mas sim por uma diretriz de sentido surrealista.

O exame que fazemos da poética de Maria Martins revela uma aproximação ao pensamento de Rosalind krauss, notadamente no livro *Caminhos da escultura moderna*, de 1998, que nos mostra a importância do jogo de metáforas em obras surrealistas, tornando-as "resistentes à análise" (Krauss, 1999: 128), a partir de uma lógica racional, ou seja, de uma narrativa tradicional analítica. Esse viés de análise, que questiona a leitura de base apenas lógica e que leva em conta questões do inconsciente, tão próximo ao surrealismo, foi importante para o exame crítico da produção singular de Maria Martins.

2. A obra de Maria Martins e o surrealismo

A primeira exposição de Maria Martins aconteceu em 1940 na Filadélfia, EUA. Ainda nesse ano, ela apresentou diversas esculturas numa mostra de artistas latino-americanos no Riverside Museum, de Nova York. Essa produção é de fato acadêmica, com destaque para temas bíblicos e figuras femininas, embora ela já comece a explorar assuntos ligados à mitologia da Amazônia, como em *Yara*, de 1942. Certas peças desse período nos fazem pensar em obras como *A urna* e *Selene de pé* de Bourdelle, cuja influência sobre Maria se torna perceptível

na clara verticalidade de *A procura da luz*, de 1940 (Figura 1) e na monumentalidade da vigorosa *Cristo*, de 1941. Evidencia-se nas figuras de nossa artista certa tendência a uma linha vertical alongada que se acentua mais tarde, notadamente em peças como *However*, de 1944, e *A mulher que perdeu a sua sombra*, de 1946, talvez então em aproximação mais contundente a Giacometti.

Nessa primeira fase Maria realiza ainda temas também pessoais, como em *Nora*, que representa uma de suas filhas, e *Refugiados*, referida certamente aos muitos europeus fugidos da guerra que ela conheceu neste período.

A partir de 1942 (Naumann, 1998:12) a artista depura sua temática e passa a explorar, de modo mais profundo, assuntos relacionados a mitos propriamente brasileiros, sobretudo amazônicos. Como resultado dessa produção imagética, um conjunto de peças diversas relacionadas aos deuses da floresta pôde ser visto na exposição realizada em 1943 na Valentine Gallery, em Nova York. Embora algumas peças revelem personalidade em sua execução com imagens singulares de temas da mitologia brasileira, elas evidenciam ainda um caráter anedótico, como a representação de boiúna (Figura 2). Nessa obra, percebe-se o destaque atribuído à força misteriosa da natureza feminina dessa deidade, que se coloca mediante estranha e voraz sensualidade. Além de *Boiúna*, nessa mostra também figuram representações de outras figuras míticas, como em *Cobra Grande*, *Aiokâ*, *Iacy*, *Amazônia*, *Yara* e *Boto*. O caráter, a princípio, literário dessa produção é, contudo, bastante claro, pois o objetivo da artista nesse momento é dar conta da representação do deus invocado.

O envolvimento de Maria Martins com os surrealistas, principalmente Breton, já se concretiza nessa fase de sua obra. O líder do movimento se encanta com *Cobra Grande*. Essa deusa seria superior às demais divindades da floresta, pois ela é que teria gerado o rio Amazonas, seu filho. Trata-se de uma deidade interessante, que nos seduz e cativa, mas também amedronta e apavora, pois tem um lado bom e outro ruim. Cobra Grande viveria então num palácio mais ao fundo do rio, repleto de "pedras preciosas e de tocaia entre flores raras" (Naumann, 1998:14), mas seria por um lado doce e por outro cruel. Constitui, assim, mais uma das fortes figuras femininas que habitam o imaginário de nossa artista. E Maria talvez possa representar não só a força da mulher numa cultura de domínio masculino, mas também um novo sopro de energia a circular no sistema de pensamento dominante. Breton viu essa exposição de Maria e escreveu posteriormente um texto em que se refere a essa obra *Cobra Grande*. E menciona justamente essa relação de temor e deslumbramento que essa deusa provoca, acrescentando:

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Maria Martins, *A procura da luz*, 1940, bronze, 270x70x70cm.
Fonte: própria.

> *Ela é, sem dúvida, em última análise, o Desejo elevado ao poder pânico — e é o desejo mestre do mundo — pela primeira vez na arte conseguindo se liberar — quem prosseguirá infundindo, à maneira de um veneno, sua virtude única, sublimando — confundindo, as obras de inspiração estritamente interior (ao encontro das obras precedentes), tais como o Impossível e O Caminho, A Sombra, Longos Demais , Estreitos Demais, apresentadas em julho último na Exposição Internacional do Surrealismo em Paris.* (Breton, 1997:14).

Em certa medida Breton nesse texto nos faz pensar que parece existir uma ligação entre a ideia de mito e pensamento humano. A força da natureza cuja seiva expõe Maria é contrária ao intelectualismo solidificado pela cultura. Breton veria então em Maria os bons ventos que sopram da floresta equatorial. A artista vinda de um lugar de futuro até então incerto estaria trazendo boas e contínuas vibrações, e sua arte um alento para uma cultura historicamente sedimentada pela razão e moral.

Uma das primeiras peças realizadas por Maria em que se verifica, a partir de seu processo operativo, maior aproximação ao surrealismo é *Sem eco*, de 1943. A fatura da obra é interessante, pois se mostra tão orgânica quanto o motivo. Sua forma linear se contorce e se assemelha a galhos retorcidos, porém pode-se também ver ali a imagem de uma cobra. Outro ponto importante é o fato de ter um tronco como base, que ajuda a dar unidade composicional à peça.

A partir de então o trabalho de nossa artista se caracteriza, cada vez mais, pela acentuação das metáforas, permitindo assim associações livres em relação ao sentido das peças. Os trabalhos adquirem portanto, o caráter de enigmas. Os títulos das obras se tornam extensos, constituindo então verdadeiras armadilhas para o olhar. Maria modifica sua estrutura de pensamento, o modo de compor suas obras. A leitura do significado da obra faz-se, às vezes, inacessível, pois ela se liberta de convenções tradicionais como a narrativa e a sujeição ao tema do trabalho.

Outra peça importante de Maria é *Impossível* (Figura 3), que ganhou várias versões. A insistência no motivo nos incita a questionar seu sentido. Nas três versões escultóricas conhecidas as modificações formais foram feitas na figura feminina, especificamente nos braços. Percebe-se nesse conjunto uma dificuldade de encontro, de união entre as partes. Algo comum em obras surrealistas, tal como em *Bola Suspensa*, de 1930-31, de Giacometti, é o jogo constante entre excitação e frustração. Em *Impossível* aflora o mesmo drama do desejo, mas a aproximação não se verifica. Esse problema do encontro instável parece fazer parte da propria composição do trabalho, pois as duas figuras apresentam precária harmonia. E talvez seja este o significado dessa obra, a difícil constituição de unidade.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

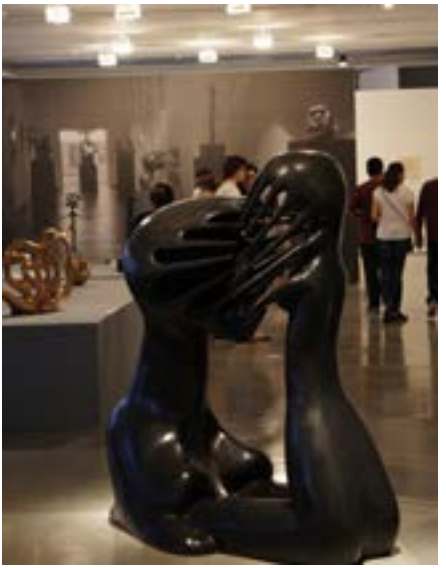


Figura 2 · Maria Martins, *Boiúna*, 1942, bronze, 72,39x68,58x46,99cm (Martins, 2013:301). Fonte: própria.
Figura 3 · Maria Martins, *Impossível*, década de 1940, bronze, 178,6x167,5x90cm (Martins, 2013:303). Fonte: própria.

Alguns elementos são recorrentes nas peças de nossa escultora. Em *A mulher que perdeu sua sombra*, de 1946, temos uma figura alongada, de cabeça pequena — encimada por duas serpentes expostas de modo simétrico — e braços estendidos. Essa obra tem semelhança com outra, de 1944, intitulada *However*, que também apresenta a figura feminina em proporções semelhantes e uma cobra que vem da cabeça e se enrosca por todo o corpo. O sentido dessas duas peças, contudo, se mostra duvidoso. Em *O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais,* de 1946, verifica-se nova semelhança com as figuras dessas duas obras e, mesmo assim o acesso pleno ao sentido parece difícil de se obter. Um recurso de acesso a uma leitura possível da obra talvez esteja no título. Um longo e difícil caminho é o que se depreende desse enigma, e poucas opções deve ter essa mulher, que não parece ver a luz à frente, em seu destino. Sim, profundos parecem ser os problemas do espírito, da vida mental humana em razão das contradições existentes no sistema.

Ozenfant (1997:27), em sua interpretação dessa obra de Maria nos diz que essa figura que vai à frente representa "a liberdade sem correntes, e sem freio, sem obrigações". Liberdade e desejo são palavras importantes para os surrealistas. O foco do movimento, portanto, parece ser o homem. Para definir o surrealismo Ponge (1991:17) argumenta que ele é, em verdade, "um estado de espírito" e complementa: "o surrealismo não se define a partir de considerações técnicas ou temáticas". Bem, embora não pareça ser determinante a existência de questões técnicas e estéticas para se evidenciar uma aproximação ao surrealismo — ou seja, não é fundamental se ater, por exemplo, à técnica do automatismo -, parece evidente, contudo, o vínculo de Maria com o movimento. Desde sua segunda fase, sua poética já está imbuída do espírito do grupo, e a aproximação se faz mais determinada a partir da nova estruturação de seu procedimento operativo, com a acentuação do uso de metáforas e consequente opacidade de sentido de suas peças. Maria quebra, portanto, a estrutura tradicional de análise da obra e, assim, vem ao encontro da principal diretriz de luta dos surrealistas, que é ir contra a cultura racional historicamente sedimentada, e é essa lógica tradicional em que se apoia a razão, que se espera combater.

Conclusão

Como vimos, a obra de Maria Martins é geralmente dividida em três fases. Nas duas primeiras, ela permaneceu ligada a um procedimento escultórico ainda representativo. Já na segunda fase, porém, percebe-se a aproximação aos artistas surrealistas. Breton ficou encantado com a exposição Amazônia de 1943, em Nova York, que teve como tema principal as divindades da floresta. O modo

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

como a artista trabalhou seus temas e sua própria origem, já representariam, para ele, uma nova energia vinda dos trópicos a circular no sistema cultural dominante. A força de suas figuras femininas expõe também um contraponto ao histórico domínio masculino no sistema. Vale lembrar a sensual voracidade presente na peça *Boiúna*, uma deusa devoradora de homens. Tal como nas obras dos surrealistas, a produção de Maria já denota essa tomada de posição frente ao sistema. De todo modo, a evidente aproximação ao surrealismo se dá por uma atualização de seu fazer. Em seu processo operativo ela passa a trabalhar de modo determinado o uso de metáforas e se afasta de uma produção de cunho lógico e racional. Maria parece então explorar a exteriorização de sua realidade psíquica, que se apresenta então, às vezes, numa estrutura ilógica, mas que certamente contém significações profundas, que a razão tradicional insiste em classificar e ordenar.

Referências

Martins, Maria (1997), *Maria Martins*. Catálogo da exposição *Maria* no Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

Krauss, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. ISBN: 85-336-0958-2

Martins, M. *Maria Martins*: metamorfoses. MAM, São Paulo, 2013. Catálogo de Exposição.

Naumann, Francis M. *Maria:* the surrealist sculpture of Maria Martins. New York: André Emmerich Gallery, 1998.

Ponge, R. (Org.) *O surrealismo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1991. ISBN: 85-7025-204-8

Nota biográfica

Wellington Cesário é professor do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe. Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordena o Grupo de Pesquisa em História da Arte. As suas principais linhas de investigação são Arte Moderna e Contemporânea no Brasil.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1644-5832

Email: cesario@academico.ufs.br

Morada: Departamento de Artes Visuais e Design, Cidade Univ. Prof. José Aluísio de Campos, Av. Marechal Rondon, s/n, Jd. Rosa Elze, CEP: 49100-000 São Cristóvão/SE, Brasil.

Paisagens multiespécies na obra de Sabyne Cavalcanti

Multispecies landscapes in the work of Sabyne Cavalcanti

YURI FIRMEZA

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

Resumo: O presente artigo parte das obras produzidas por Sabyne Cavalcanti nos últimos quinze anos e concentra-se, com maior ênfase, na exposição denominada *Corpo Móvel*, que a artista realizou no Museu de Arte Contemporânea (MAC) em 2015 na cidade de Fortaleza, Ceará, Brasil. Sabyne Cavalcanti opera no cruzamento entre artes visuais e práticas agroflorestais, construindo um corpo de trabalhos amparada em discussões sobre ecologia, meio-ambiente, ativismo e socialidade mais que humana.

Palavras chave: arte / ecologia / barro / corpo móvel.

Abstract: *This article starts from the works produced by Sabyne Cavalcanti in the last fifteen years and focuses, with greater emphasis, on the exhibition called Corpo Móvel, which the artist held at the Museum of Contemporary Art (MAC) in 2015 in the city of Fortaleza, Ceará, Brazil. Sabyne Cavalcanti operates at the crossroads between visual arts and agroforestry practices, building a body of work supported by discussions on ecology, environment, activism and More-than-Human Sociality.*

Keywords: *Keywords: art / ecology / clay / mobile body.*

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Submetido: 06/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

Sabyne Cavalcanti, em silêncio, recolhe alguns gravetos, organiza-os em um pequeno buraco e preenche o espaço com folhas secas de cajueiro, de mangueira, de coqueiro. Acende um fósforo e distribui fagulhas de fogo entre as folhas e gravetos. Cada folha queima em seu tempo, exala o seu próprio cheiro. Em minutos, o pequeno buraco arde de forma branda. O fogo tem sua memória e convida a aproximarmos.

Em círculo Sabyne Cavalcanti nos conta sobre o lugar aonde estamos: o Mataquiri Museu e Residência Artística, no povoado de Moita Redonda, Ceará, Brasil. A artista e agrofloresteira foi uma das fundadoras do Mataquiri e hoje coleta sementes, histórias e sons da floresta onde mora em Pacoti, Ceará, Brasil.

Este artigo, a partir do trabalho de Sabyne Cavalcanti, enseja operar *como* fogueira: um convite para a aproximação. O círculo, o calor no corpo, as memórias do fogo. Sentar-se no chão, tocar a terra, observar os gravetos que chamuscam e se espalham em brasas com o vento. Há, aí, uma experiência outra do tempo que cada matéria convoca.

É, portanto, sobre a perspectiva das múltiplas temporalidades e materialidades que o presente texto atravessa o corpo de trabalhos de Sabyne Cavalcanti. Embora apresentemos trabalhos de momentos distintos da trajetória da artista, optamos por nos concentrar, com maior ênfase, na exposição Corpo Móvel, realizada em 2015 no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Fortaleza, Ceará, Brasil. Como veremos, Corpo Móvel produz uma paisagem multiespécie (Tsing, 2019) no interior do museu.

1. Enferrujando, moldando, brotando

A duração e a continuidade da ação da matéria, aqui apresentadas em sua forma nominal, o gerúndio, é fulcral na operação de Sabyne Cavalcanti. Cabe salientar, o que deflagra é a ação *da* matéria em detrimento da ação *na* matéria. Ou seja, a matéria não é mero suporte neutro e passivo cuja artista a significa, mas, ao contrário, "a matéria já é desde sempre uma historicidade em curso." (Barad, 2017: 25). É o que acontece, por exemplo, na instalação "Finito" (2003). Sabyne reúne uma série de pás de metal enferrujadas e, num gesto diminuto, as dispõe no espaço (Figura 1).

A ferrugem paulatinamente corrói as pás e cria cracas e crostas, ação e atualização de uma matéria viva. O título do trabalho, por sua vez, alerta para a efemeridade, escassez e finitude dos comumente chamados — num linguajar economicista — "recursos naturais", enquanto as pás agem no tempo. No limite, a matéria em corrosão inscreve um tempo singular.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 1 · Sabyne Cavalcanti, Finito, 2003. Dimensões variáveis. Fonte: arquivo da artista Sabyne Cavalcanti
Figura 2 · Sabyne Cavalcanti, Fotossíntese, 2004. Dimensões variáveis. Fonte: arquivo da artista Sabyne Cavalcanti

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Sabyne Cavalcanti, Suprasensação, 2012.
Dimensões variáveis. Fonte: Fotógrafo: Henrique Dídimo
Figura 4 · Sabyne Cavalcanti, Suprasensação, 2012.
Dimensões variáveis. Fonte: Fotógrafo: Henrique Dídimo

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 5 · Sabyne Cavalcanti, Suprasensação, 2012.
Dimensões variáveis. Fonte: Fotógrafo: Henrique Dídimo
Figura 6 · Sabyne Cavalcanti, SI, 2010. Dimensões variáveis.
Fonte: arquivo da artista Sabyne Cavalcanti

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Em outro trabalho, denominado "Fotossíntese" (2004), a artista sobrepõe formas bidimensionais de metal enferrujado — círculos, triângulos –sobre placas de grama que estão a crescer (Figura 2). O trabalho demanda os cuidados de um jardim: adubar a terra, regá-la, oferecê-la ao sol. O crescimento da grama nos espaços não cobertos pelos metais formam um alto-relevo. Por conseguinte, as demais partes da grama, ao serem retiradas as formas de metal, apresentam o duplo negativo destas mesmas formas. Ou seja, formas, normalmente geométricas, gravadas nas placas de grama onde outrora o metal agia em repouso, "o material responde ao material, não apenas a nós." (Tsing, 2019:159).

1.1 Agir em repouso

Algumas perguntas incontornáveis se formulam a partir dos trabalhos supracitados: como entrar no tempo da ferrugem e da corrosão? Que tempo a fotossíntese inaugura? Como age no mundo aquilo que repousa?

A artista não trata de responder as perguntas, mas sugere imergirmos na temporalidade singular de cada materialidade. Como nos lembra Emanuele Coccia,

> *Para todo o ser imerso, a oposição entre movimento e imobilidade deixa de existir (...) Todo o ser vivo que deixa de poder separar imobilidade e movimento deixa de poder opor contemplação e acção. A contemplação pressupõe o parar: só postulando um mundo fixo, estável, sólido, colocado diante de um sujeito imóvel, é que podemos falar de objecto e, portanto, de um pensamento ou de uma visão. Ao contrário, para um ser imerso, o mundo — o mundo em imersão — não contém, falando propriamente, verdadeiros objectos.* (Coccia, 2019:52)

Essa indistinção de que fala Coccia é radicalmente experimentada no trabalho "Suprasensação" (Figura 3, Figura 4 e Figura 5). Sabyne, em uma menção direta ao artista Hélio Oiticica, parece-nos sinalizar uma chave de leitura sobre sua experiência e seus interlocutores. Em um texto de 1967 — republicado em Aspiro ao Grande Labirinto (1986) — Hélio Oiticica ao escrever sobre a busca do supra-sensorial afirma que,

> *É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado (...) São dirigidas aos sentidos, para através deles, da "percepção total", levar o indivíduo a uma "suprasensação", ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano.* (Oiticica, 1986:104)

Figura 7 · Sabyne Cavalcanti, Corpo Móvel, 2015. Vista parcial da exposição. Dimensões variáveis. Fonte: arquivo da artista Sabyne Cavalcanti.
Figura 8 · Sabyne Cavalcanti, Corpo Móvel, 2015. Entrada da exposição. Dimensões variáveis. Fonte: arquivo da artista Sabyne Cavalcanti.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 9 · Sabyne Cavalcanti, Corpo Móvel, 2015. Detalhe da obra. Dimensões variáveis. Fonte: arquivo da artista Sabyne Cavalcanti.
Figura 10 · Sabyne Cavalcanti, Corpo Móvel, 2015. Detalhe da obra. Dimensões variáveis. Fonte: arquivo da artista

No entanto, a operação proposta por Sabyne Cavalcanti, ainda que em estreito diálogo com o Neoconcretismo brasileiro, produz um certo desvio quando a artista atende a ação dos materiais da natureza. Não prescinde dos objetos, mas os acolhe como agentes. Desconfia do manejo das matérias à serviço do indivíduo. Ou seja, demanda uma atenção a natureza, a temporalidade e a performatividade das matérias por si: o barro, a grama, o vento, o ferro, o fogo, a água.

Trata-se, quiçá, de uma dupla operação cujo Humano não é o centro da experiência. O barro age em repouso. O corpo que repousa, age. Reciprocamente agem e fazem agir.

"Suprasensação" vem sendo realizada desde 2008. Nas fotos aqui apresentadas a experiência ocorreu em 2012 quando a artista morava no povoado de Moita Redonda, Ceará, Brasil. O povoado é uma referência no estado do Ceará devido ao trabalho realizado por ceramistas que há muitas gerações trabalham com o barro. Como mencionado na introdução deste artigo, Sabyne Cavalcanti foi uma das fundadoras — em parceria com Tércio Araripe — do Mataquiri Museu e Residência Artística. Um museu do barro. Feita esta breve contextualização, subentende-se a relação de Sabyne com o lugar e com o material com o qual elabora sua prática.

As particularidades de cada tipo de barro, o preparo e a escolha do lugar para que a experiência ocorra, uma entrega e disposição dos participantes humanos e não-humanos convergem para a experiência. Desnudos, semi-desnudos ou vestidos os participantes, conduzidos por Sabyne, recebem camadas de barro. Formam-se estratos espessos. Barro, corpo, folhas, árvores, insetos tomam, por vezes, um aspecto geológico ou de um grande fóssil, um monstro ancestral, um monólito mineral.

O peito sob o peso da terra, a respiração alterada, ralentada. O barro respira. Como relatou Santiago Navarro, após participar de uma experiência de "Suprasensação",

> *Yo sentía toda la tierra alrededor. Sentía el poder de la tierra cubriéndome, acariciándome, invadiéndome. Me entraba por las orejas, por las narinas, por la boca, por los ojos, por el culo. Me entraba sin entrar, como sensación, o entraba de verdad (pero de esto me iba a dar cuenta después).* (Nuestro entierro, Navarro, 2012)

"Suprasensação", talvez seja a mais óbvia evidência que teimamos em não sentir: a potência da terra. Seja por descrédito, pela supremacia da razão, por entorpecimento anestesiante, teimamos em desconsiderá-la.

Ailton Krenak, em "Ideias para Adiar o Fim do Mundo", nos fala de como "fomos nos alienando desse organismo que somos parte, a Terra" (Krenak,

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

2019:16). Nos conta de montanhas que trocam afetos, pessoas que dão e recebem presentes das montanhas, dão festas para elas. Montanhas que têm nome e personalidade. Krenak nos indaga com veemência,

> *Por que essas narrativas não nos entusiasmam? Por que elas vão sendo esquecidas e apagadas em favor de uma narrativa globalizante, superficial, que quer contar a mesma história para a gente?* (Krenak, 2019:19).

Esta pergunta ecoa nas práticas artísticas e agroflorestais de Sabyne Cavalcanti e parece sinalizar que, apesar e independente de nossa comumente negligência, a terra age.

1.2 Corpo Móvel

Em determinada altura de "A Poética do Espaço" (1993), Gaston Bachelard nos guia lentamente por casas e quartos escritos por diversos autores. Nos leva a visitar as cabanas, casas e aposentos escritos por Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Henri Bosco, Henri Bachelin, Rainer Maria Rilke, entre outros. Salvaguardada as devidas diferenças, a solidão, intimidade e repouso, atravessa e modula a "topoanálise" de Bachelard. O autor nos alerta que "é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas." (Bachelard, 1993:27).

Na esteira de Bachelard, no texto de apresentação da exposição "Corpo Móvel" (2015), a curadora Marisa Morkazel, aos nos guiar pela casa de Sabyne Cavalcanti, afirma que,

> *A coleção de mobiliário, retirada das camadas subterrâneas da vida, dissemina-se por salas e quartos onde estão abrigados o berço branco em que Sabyne dormiu, o arquivo da escola em que estudou, a sapateira proveniente do mercado de Cascavel, o grande armário doado pelo amigo José Tarcísio. São objetos que, como outros, trazem com eles o desgaste temporal, cheiros, intimidades encobertas por lembranças. As digitais perdidas aguardam o toque de novas mãos e o objeto adquire uma nova função: a da arte.* (Corpo Móvel, Morkazel, 2015).

Sabyne já arquitetara uma casa, ou, se quisermos, a forma que convencionamos representar uma casa, no interior deste mesmo museu em 2010 (Figura 6).

No entanto, em "Corpo Móvel" (Figura 7) a artista, através de operação distinta, produz uma torção na leitura intimista, de plena quietude e repleta de lembranças que se faz da casa. Não se trata de pensar a casa como receptáculo de lembranças. E nem mesmo de reduzir a operação de Sabyne a exposição de uma intimidade, num gesto que seria o de tornar pública a sua vida privada, seu recôndito, sua suposta interioridade.

Os mobiliários que Sabyne leva para o interior do museu — e que facilmente poderiam cair na armadilha de serem significados por nós — estão avizinhados por batatas que brotam na estrutura do museu. Estão preenchidos por viscosidades. Acondicionam rochas, barro, terra. Ou melhor, tentam, sem sucesso, acondicionar os materiais, que transbordam para o chão do museu e se espalham por outras salas. Por fim percebemos que não apenas as matérias que compõem com os mobiliários, senão eles próprios, apresentam-se *aberrantes*.

Tudo parece escapar e o cubo branco e asséptico do museu tampouco consegue conter o campo de força ali instaurado. Ao entrar no museu vemos uma fileira horizontal de batatas alocadas na parede (Figura 8).

Escorrem, sob cada batata incrustada, manchas que atestam que o trabalho demanda atenção e cuidado. Precisa ser regado, podado se for o caso. Dito de outro modo, as materialidades ali depositadas estão vivas. Começam a despontar pequenos galhos e folhas do corpo da batata. Elas, tal qual erva daninha, crescem em meio a parede (Figura 9). As ervas daninhas sussurram passados e porvires. Nos falam de um mundo que já atravessou diversos fins. (Tsing, 2017).

É possível ver a presença de "invasores" no museu. Uma aranha tece sua teia entre a base traseira de um móvel e um pequeno galho. Um fungo começa a brotar entre o barro úmido e a parede. Uma minhoca rasteja entre a gaveta e um monte de areia. Um cupim faz caminho entre uma das plantas e rói a lateral de uma parede falsa do museu.

Tsing, em sua pesquisa sobre cogumelos matsutake e paisagens multiespécies, afirma que,

> *uma paisagem pode existir em qualquer escala, mas sempre envolve uma diversidade de fragmentos. Uma mistura de fazendas e florestas é uma paisagem, mas também uma folha na qual insetos e fungos criaram micro-ecologias.* (Tsing, 2019:149)

Não nos parece impertinente afirmar que "Corpo Móvel" cria uma paisagem multiespécie, numa relação entre humanos e não-humanos. Ademais, a presença dos não humanos no cubo branco do museu nos reposiciona diante da história da arte. Como nos diz Tsing, "é hora de recuperar a história e permitir a entrada de não-humanos." (Tsing, 2019: 17). Quiça, interrogar menos os restauradores das "grandes telas" e mais os fungos que ali habitam e agem. Nesta perspectiva, seria deles o protagonismo.

Por fim, é oportuno trazer para perto o pensamento de Stefano Mancuso quando nos diz que na natureza "sistemas sem um centro de controle estão em toda parte." (Mancuso, 2019: 109). É este esvaziamento do centro que as matérias provocam no museu (Figura 10).

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Conclusão

O presente artigo faz um apanhado das obras produzidas por Sabyne Cavalcanti em diferentes momentos de sua trajetória. Enfatiza o caráter transdisciplinar, as relações entre arte e práticas agroflorestais, que o corpo de trabalhos de Sabyne estabelece.

As obras elencadas neste artigo nos dão a ver a importância da materialidade e temporalidade como parte intrínseca dos trabalhos da artista.

Por fim, analisa a agência de não-humanos na exposição individual intitulada Corpo Móvel, na qual Sabyne cria, no interior do museu, uma paisagem multiespécie cujo trabalho apresenta-se vivo.

Agradecimentos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto CRM:0002943.

Referências

Anna Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan, Nils Bubandt (Editors) (2017). Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN: 978-1-5179-0237-7

Bachelard, G (1993) A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Tópicos) ISBN 85-336-0234-0

Barad, Karen (2017) Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. Revista Vazantes, v. 1, n. 1 (2017). Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20451>. Acesso em: 12 jan 2021.

"Corpo Móvel" Marisa Mokarzel (2015) disponível em https://issuu.com/sabynecavalcanti/docs/ptf_barro_filipetas. Acessado em: 09 de fevereiro 2021.

Krenak, Ailton (2019) Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo. Companhia das Letras. ISBN 9778-85-359-3241-6

Mancuso, Stefano (2019) Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro. São Paulo. Ubu. ISBN 978 85 7126 034 4

"Nuestro entierro" Santiago Navarro (2012) disponível em https://issuu.com/sabynecavalcanti/docs/ptf_barro_filipetas. Acessado em: 09 de fevereiro 2021.

Tsing, Anna Lowenhaupt (2019) Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno. Brasília. IEB Mil Folhas. ISBN 978-85-60443-64-2

Nota biográfica
Yuri Firmeza é artista e pesquisador, doutorando em Arte Multimédia pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1772-1966
Email: yurifirmeza@campus.ul.pt
Morada: 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

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Sobre as pinturas híbridas de Jorge Guinle

About Jorge Guinle's hybrid paintings

ZALINDA CARTAXO

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Cenografia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Avenida Pasteur nº 436, fundos, Urca, Rio de Janeiro, RJ, CEP 22.290-240 Brasil.

Resumo: Jorge Guinle foi um pintor brasileiro. Foi influenciado significativamente pela pintura de Henri Matisse, assim como pela Action Painting e pela Por Art. Sua pintura ganha repercussão nacional a partir dos anos de 1980 quando utiliza elementos estruturais e formais modernos a partir de uma ótica contemporânea (novas abordagens). Foi um entusiasta da retomada do vigor da pintura, quando participou da exposição histórica Como Vai Você Geração Oitenta?, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), Rio de Janeiro, Brasil, em 1984.

Palavras chave: pintura / arte contemporânea / hibridismo.

Abstract: *Jorge Guinle was a Brazilian painter. He was significantly influenced by Henri Matisse's painting, as well as by Action Painting and Por Art. His painting gained national repercussion from the 1980s when he used modern structural and formal elements from a contemporary perspective (new approaches). He was an enthusiast for the resumption of painting's vigor, when he participated in the historical exhibition Como Vai Você Geração Oitenta ?, at the School of Visual Arts of Parque Lage (EAV), Rio de Janeiro, Brazil, in 1984.*

Keywords: *painting / abstract / contemporary art.*

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Introdução

Jorge Guinle (1947-1987) foi um pintor brasileiro de grande relevância no cenário artístico nacional contemporâneo. Nascido em uma família tradicional brasileira teve a oportunidade de viajar pela Europa e Estados Unidos da América (onde nasceu) estudando de perto a pintura moderna. Foi influenciado de forma significativa pela pintura de Henri Matisse (1869-1954), assim como pela *Action Painting* (William De Kooning) e pela *Por Art*. Sua obra ganha repercussão nacional a partir dos anos de 1980 caracterizada, sobretudo, pela pintura. Sua produção pictórica constitui-se pelo uso de elementos estruturais e formais modernos a partir de uma ótica contemporânea (novas abordagens). Foi um entusiasta da retomada do vigor da pintura, quando participou da exposição histórica *Como Vai Você Geração Oitenta?,* na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), Rio de Janeiro, Brasil, em 1984.

Importante destacar o cenário artístico brasileiro entre os anos de 1960 e 1980. A década de sessenta, no Brasil, foi marcada pelo desenvolvimento da pintura abstrata: de um lado, uma produção geométrico-abstrata fruto da revisão tardia do pensamento construtivo europeu através dos movimentos brasileiros Concreto e Neoconcreto; de outro, o desenvolvimento de uma pintura abstrata informal, influenciada, especialmente, pelo *tachismo* europeu. Apesar de uma polaridade conceitual, ambas manifestações desenvolveram-se livremente durante toda a década. Com o início dos anos setenta a arte brasileira direcionou-se para o desenvolvimento de uma prática conceitual com notória acentuação política. Esta década foi marcada pela ditadura militar e pela censura no Brasil. No âmbito da pintura, artistas como Rubens Gerchman (1942-2008), por exemplo, valeram-se da estética *pop* para o desenvolvimento de uma linguagem plástico-política. Importante destacar que no ano de 1979 foi decretada, no Brasil, a *Lei da Anistia,* quando vários artistas e políticos exilados durante a ditadura puderam retornar ao país. *Com* a chegada da década de 1980, o cenário político nacional ganha novos impulsos com o movimento civil *Diretas Já* (entre os anos de 1983 e 1984) que reividincava eleições presidenciais pelo voto popular. Alguns críticos de arte no Brasil relacionam a volta da pintura expressionista com sua explosão cromática aos acontecimentos políticos de então.

A retomada da pintura no Brasil durante a década de oitenta, na verdade, acompanhou um movimento mais amplo. O resgate de uma subjetividade expressionista (*Neoexpressionismo*) em telas de grande formato foi uma tendência mundial no âmbito das artes visuais, em que se destacaram os pintores alemães Anselm Kiefer (1945), *Georg Baselitz* (1938), *Jörg Immendorff (1945); os americanos Julian Schnabel (1951), Jean-Michel Basquiat* (1960-1988), dentre

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

tantos outros. A retomada da pintura a partir de uma estética expressionista significou, naquele contexto, uma *vontade de subjetividade* que abrangeu todos os grandes centros de artes, em que os E.U.A. e a Alemanha estavam na linha frente. A objetividade da arte americana, especialmente, com suas experiências de pintura *hard-edge*, além do Minimalismo e Pós-Minimalismo, promoveu, de certo modo, uma *vontade de subjetividade* contrária às inserções estéticas de então. Neste contexto, também, foi lançado em inícios da década de oitenta, o conceito de *Transvanguarda* pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva, que defendia o regresso à liberdade cromática inibida pelo conceitualismo das décadas anteiores (especialmente na Itália com a *Arte Povera*,).

Neoexpressionismo

O Neoexpressionismo dos anos de 1980 manteve a temática desenvolvida nas outras inserções históricas da *categoria estética* expressionista: existencialismo, morte, sexo, religiosidade e temas banais do cotidiano. Contudo, neste novo modelo expressionista prevaleceu certa obscuridade cromática, em que as cores impuras colaborou na atribuição de uma *estética da sujidade*. Se o criticismo exercido pelas pinturas *Pop* era camuflado pela vibração cromática e pelo purismo de uma *hard-edge* tipicamente norte-americana, passadas duas décadas, o Neoexpressionismo pareceu ter a missão de descortinar toda a *verdade* da realidade (impura). Romper com os contornos, sujar, misturar, significou, naquele contexto, *revelar* a própria dinâmica da vida, sua estrutura de *funcionamento*. As formas rigorosas e bem definidas da *Pop* e da *Minimal Art* tornaram-se obselotas. O *informe* passou a representar o real nos anos oitenta.

O conceito de *formless* (sem forma) foi abordado pelas primeira vez pelo filósofo francês Georges Bataille, no jornal surrealista *Documents 1929-30*, em 1929. Para o autor, o *informe* referia-se à ruptura dos padrões elevados (idealizados) e tradicionais atribuídos a arte, levando-a a uma dimensão impura. O tema *formless* é retomado em 1996, pelos críticos Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, na exposição *Formless: A User›s Guide*, no *Centre Pompidou*, em Paris. De acordo com os autores, desde o Expressionsimo Abstrato que os artistas utilizam o *informe* como uma estratégia de sujar a arte, de lançá-la à realidade, ao chão. Referem-se a pintura de Jackson Pollock como modelo desta ação, quando o artista misturava nas suas pinturas os respingos de tinta com as cinzas dos seus cigarros além de todo tipo de impureza.

No Brasil, o *Neoexpressionimo* superou o pensamento purista-sintético Concretista/Neoconcretista, assim como, as experiências conceituais dos anos setenta. A histórica exposição *Como Vai Você Geração Oitenta?,* com a curadoria

do crítico de arte Marcus Lontra, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), Rio de Janeiro, Brasil, em 1984, reuniu 123 artistas, dentre eles, alguns que tornaram-se referência da pintura contemporânea brasileira (Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Luiz Zerbini e Leonilson, por exemplo). A exposição caracterizou-se, sobreturdo, pelo seu ecletismo, que nas palavras do crítico de arte Roberto Pontual, autor do livro *Explode Geração!*, de 1984, afirma que "o que confere à Geração 80 o seu autêntico tom é esse misto de idealismo (disciplina íntima) e de romantismo (anseio de aventura) que faz a grande forma do Barroco" (*apud* Chiarelli, 2010: 96-7) e conclui que "a Geração 80 recupera para si o fundamento barroco que espelha, possivelmente melhor que qualquer outro, a experiência brasileira como um todo" (*ibidem*, 96-7).

De acordo com o artista e teórico brasileiro Ricardo Basbaum, a pintura da década de oitenta caracterizava-se:

> *1. Pintura é emoção, ela nasce dentro das pessoas, no estômago, no coração, só na cabeça, não dá (...) a pintura é fruto de uma exporiência, não nasce com a teoria (...).*
> *2. (...) investem no presente, no prazer, nos materiais precários. O joven artista dos anos 1980 não se sete absolutamente comprometido com temas, estilos, suportes ou tendências. Joga para o alto qualquer coerência.*
> *3. A nova pintura (...) é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual, predominante nos anos 1970 (...) rigor e objetividade na arte de 1970 eram, na verdade, um excessivo hermetismo (,,,) um álibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias (...) que não eram de sua competência.* (2001:316)

Finalmente, é neste cenário que a pintura de Jorge Guinle se inscreve. Diferentemente da maioria dos artistas locais, o pintor trazia bagagem visual e cultural da tradição européia e americana que resultou, na sua produção artística, na concilição do pensamento plástico e téorico.

Do hibridismo das pinturas de Jorge Guinle.

De acordo com Ricardo Basbaum, a pintura de Guinle destaca-se

> *... ao realizar uma operação — inédita em seus companheiros energéticos internacionais — entre imagens e conceitos. Assim, realiza a operação de "autoquestionamento da obra" que leva ao "vazio-planejado" da "dissolução de sua premissa inicial" não através da superposição de uma imagem sobre o campo pictórico (...), mas pela suporposição de diferentes estilos (imagens abstratas obtidas através desses "conceitos-clichê" desses estilos ou pré-imagens, como definiu o próprio Guinle) (...) a conceituação pictórica de Guinle tranforma a superposição de "dois níveis culturais" da Transvanguarda em suporposição de diferentes tempos culturais, estruturando-se a partir de temporalidades.* (2001:317)

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Impossível dissociar a atuação de Guinle da sua geração de pintores no Brasil e, especialmente, dos participantes da exposição-marco *Como vai Você Geração 80?* Ao contrário dos demais, Guinle sempre investiu na cor como elemento estrutural da sua pintura e a partir, sempre, de um olhar esteticamente educado. A grande maioria dos pintores brasileiros desta geração estava extremamente influenciada pela pintura Neoexpressionista alemã e norte-americana. Guinle destaca-se exatamente por não responder a tais influências, senão, por operar de forma autoral e legítima frente à sua bagagem teórica e técnica. Enquanto o pintor Daniel Senise (1955) tomou como referência as pinturas obscuras de Anselm Kiefer; ou Leda Catunda (1961) que investiu nas *apropriações* de obras históricas ou objetos do cotidiano; ou Leonilson (1957-1993) que pintava-bordava temas existenciais, por exemplo; Jorge Guinle apresentou uma pintura esteticamente madura com percurso definido. Guinle faleceu (SIDA) prematuramente três anos após esta exposição (aos quarenta anos de idade) que tornou-se histórica no âmbito da pintura brasileira. Nas palavras do artista,

> *A partir dos anos 80, a questão formal não se constitui como fator problemático para mim. Ela já foi resolvida, na sua essência (cubista, abstrata-construtivista ou lírica) pelos mestres da primeira metade do século XX (...). Um impulso contrário, imprevisto, dentro de uma esquematização já "manjada", é a minha jogada. Impossível ater-se a um "ismo" (...). Trabalho nos detalhes, confundo um pouco o baralho (...). O estilo empregado é apenas uma estrutura onde posso exprimir as "minhas pequenas sensações", ou seja, interrupções, agravos, pinceladas redundantes ou contraditórias que constituem o meu prazer de pintar*. (1985)

Não se trata, portanto, do mero recurso da *apropriação*, tão presente na arte contemporânea desde os anos 1960. Quando o artista cria um enfrentamento pictórico entre a estrutura *matissiana* e *kooninguiniana*, por exemplo, não está operando, apenas, numa esfera *crítico-conceitual*, senão, *plástica, histórica, temporal* e, fundamentalmente, *tectônica*. Abordar a estrutura tectônica de uma pintura significa (independentemente dela ser geométrica ou pictórica) radiografar o *pensamento-pintura*, ou como nos fala Georges Didi-Huberman, a sua *hipótese pictural*. De outro modo, a pintura de Guinle destaca-se pelo fato do artista operar no âmbito da *estrutura* enquanto os demais jovens artistas no âmbito da *imagem* ou da *visualidade*. Sua pintura *Dipnéia Parafernálica* (Fig. 1) constitui-se exemplar nesta questão.

Seu título já alude à necessidade do artista de criar uma tensão (*dispnéia.*) híbrida (*parafernálica*) na estrutura (*funcionamento*) da pintura. Ao contrário dos pintores da *Action Painting* que tomaram a estrutura autocrítica do *aqui-e-agora*

Figura 1 · Jorge Guinle. *Dispnéia Parafernálica*, 1981. Óleo & tela. 152 cm x 180 cm.
Figura 2 · Jorge Guinle. *Sincronizador para os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, 1981. Óleo & tela. 160.00 cm x 230.00 cm.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

Figura 3 · Jorge Guinle. *O Riacho,*
1983. Óleo & tela. 195 cm x 195 cm.

como reguladora da pintura, Jorge Guinle coloca a pintura *em debate* frente aos seus modelos históricos. Não se trata de uma citação, senão, de uma nova ordem cujos resultados, de certo modo, conferem uma repotencialização da própria história. Mais do que utilizar uma estrutura de fatura entrópica (*dimensão material*), o artista dissolve temporalidades (*dimensão conceitual*). *Dispnéia Parafernálica* funde referências pictóricas *fauvistas*, matissianas, *naifs*, tropicais, rompendo com os modelos estilísticos históricos, desenvolvendo-se no *impuro* e no *informe*, miscigenando formas diversas, tal qual ocorre na vida cotidiana. Planos pictóricos e pinceladas subjetivadas convivem tramando uma nova ordem espacial contraditória (frente aos ditames históricos) e pulsante. Assim, utilizamos, aqui, o conceito de *informe* na sua forma mais ampla (o próprio Bataille recusou-se a defini-lo [*Apud* Krass & Bois, 1997.]). Guinle *pintou* as questões mais veementes da pintura desde a década de 1960. Nas palavras de Yves- Alain Bois, ao referir-se também a este tema, "as questões sobre o início do fim e sobre a possibilidade de ainda existir pintura estão historicamente ligadas; é o questionamento sobre a possibilidade de ainda existir pintura que está no início do fim" e conclui que "é esse início do fim que tem sido nossa história, a saber, o que estamos acostumados a chamar de modernismo". Foram muitos os teóricos da arte que perceberam esta questão, contudo, poucos pintores. Guinle percebeu.

Na sua pintura *Sincronizador para os quatro cavaleiros do apocalipse* (Fig. 2) prevalece um *desfazimento* formal, através do escorrimento recorrente da tinta na superfície da obra. O tema refere-se à terceira visão profética do Apóstolo João (*Revelação* ou *Apocalipse*), em que os quatro cavaleiros constituem-se como metáforas da *peste*, da *guerra*, da *fome* e da *morte*, respectivamente. O *sincronizador* é um dispositivo de regulação temporal a nível igualitário, portanto, na pintura do artista, refere-se a atualidade do tema (recorte existencial característico da estética expressionista). A tragicidade do tema parece, de certa forma, oculta pelo excessivo colorido da pintura, contudo, o artista revela não ser o suficiente para sustentá-la. Tudo se esvai através do escorrimento da matéria (da tinta, das cores, das formas e, principalmente, da estrutura). A dissolução da pintura pelo escorrimento já havia sido experimentada por Cy Twombly, dentre outros, conferindo, sempre, certa dose de dramaticidade, ao puxar tudo para baixo, para o chão, pela gravidade. A ocupação espacial da tela reproduz o modelo *matisssiano* moderno. Assim, Guinle cria uma tensão espacial entre a planaridade *matissiana* e a sua dissolução para o chão, ou seja, para a própria realidade.

Se na pintura *Dispnéia Parafernálica* (Fig. 1) Guinle chama a atenção, através do título da obra, para a sua estrutura *em tensão*; se em *Sincronizador para os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (Fig. 2) o artista aborda, fundamentalmente, o

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

tempo e a *história; na* pintura *O Riacho* (Fig. 3), o artista opera diretamente com a realidade através da *factualidade*, ou seja, os temas do cotidiano, do *factual*, constituem-se como formas de reflexão da *existência*. Apesar do tema aludir a um riacho, prevalece uma espécie de *caos pictórico*, em que nada do mundo visível é reconhecível. Importante destacar a operação empreendida pelo artista ao construir nova realidade (pictórica) a partir de uma experiência comum a todos (na forma sígnica do *riacho*). A construção de uma realidade pictórica no âmbito da pintura não é novidade. Gustav Courbet, Paul Cèzanne, dentre tantos outros, defenderam uma *realidade matéria* que, em seus respectivos contextos, significava a ruptura com a *representação* da pintura tradicional. No caso de Guinle, não existe mais esta questão. Há muito foi superada. A operação promovida por Guinle na pintura *O Riacho* refere-se a uma espécie de *entropia da realidade*, quando fatos e acontecimentos revelam-sempre, acordados a tantos outros. Trata-se de uma realidade confusa, desconexa e híbrida. Nada existe *em si*, senão, *em relação*. Sua pintura *revela* esta forma de realidade.

Conclusão

O aspecto dramático que acompanha a maioria das pinturas expressionistas (em suas várias manifestações históricas) não é observado nas pinturas de Jorge Guinle. Ao contrário, o artista utiliza a *ironia* como discurso essencial nas suas pinturas. Ironia na abordagem contraditória das suas espacialidades, no uso da vibração cromática excessiva, e na forma de abordagem temática. Ironia fina que, muitas vezes, parece ignorar o peso do tema enfrentado e que exige uma sobredose de atenção na apreensão da obra.

Dentro do contexto que o artista realizou a sua produção mais madura, anos de 1980, sua pintura representa o enfrentamento das fragilidades no exercício da pintura no Brasil, especialmente, pela sua situação periférica frente aos grandes centros. Além da extrema qualidade técnica, talvez o maior contributo da obra de Jorge Guinle refira-se à compreensão do *status quo* da pintura em seu sentido mais amplo.

Referências

Basbaum, R. (2001).*Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In*: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções*. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos.

Bois, Y-A. & Krauss, R. (1997).*Formless. A User's Guide. Nee York: Zone Books*.

Bois, Y-A. & Krauss, R. (2006).*Formless. Pintura. A tarefa do luto.* Revista *Ars*. No. *7*, ano 4, 97-111.

Chiarelli, T. 2010.*Uma resenha mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980.* Revista *Ars*, PPGAV/ECA/USP, ano 8, núm. 15.

Guinle, J. (1985). *Sem tomar partido. In*: *Jorge Guinle, Rio de Janeiro,* Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes, 2.

A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN: 978-989-99822-7-7

XII CSO'2021

O Congresso Internacional criadores sobre outras obras desafia os artistas a debruçarem se sobre a obra dos seus colegas de profissão tanto contemporâneos como históricos, privilegiando-se o olhar sobre autores e artistas menos conhecidos mas de devida qualidade, e centrando-se a abordagem no eixo dos países de expressão de língua portuguesa ou espanhola, ibero-americana. Cria-se assim um arco de expressão plástica que se propõe conhecer e reconhecer através dos seus próprios agentes numa proposta de resistência face ao mundo da arte instalado.

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

ISBN 978-989-99822-7-7